

LES
INSTRUMENTS MUSICO-MÉCANIQUES
ET LE
DROIT D'AUTEUR

Soutenance le 1^{er} Mars 1930, à 14 heures

PAR

Marc ESCOLIER

Président : M. MESTRE, Professeur

Assesseurs { MM. HÉMARD } Professeurs
 { DEMOGUE }

LIBRAIRIE
DU
RECUEIL SIREY
(Société Anonyme)
22, rue Soufflot — PARIS (V^e)

1930

Escolier.

THÈSE POUR LE DOCTORAT

La Faculté n'entend ni approuver, ni désapprouver les opinions émises dans les thèses, ces opinions doivent être considérées comme propres à leurs auteurs,

LES
INSTRUMENTS MUSICO-MÉCANIQUES
ET LE
DROIT D'AUTEUR

THÈSE POUR LE DOCTORAT

Soutenance le 1^{er} Mars 1930, à 14 heures

PAR

Marc ESCOLIER

Président : M. MESTRE, Professeur

Assesseurs { MM. HÉMARD } *Professeurs*
 DEMOGUE }

LIBRAIRIE
DU
RECUEIL SIREY
(Société Anonyme)
22, rue Soufflot — PARIS (V*)
—
1930



INTRODUCTION

UNE INVENTION LENTE : LE DISQUE

Les multiples inventions qui modifient chaque jour l'aspect du monde moderne ont eu une évolution plus ou moins lente, des fortunes plus ou moins diverses.

Certaines, comme la télégraphie sans fil, ont permis de réaliser, très peu de temps après leur découverte, des applications pratiques, tout de suite perfectionnées.

Ces utilisations nouvelles d'énergie se sont imposées si soudainement, si universellement qu'elles ont, très vite, attiré l'attention du législateur. Des lois sont intervenues pour donner sans retard, aux situations nouvellement créées, des solutions juridiques complètes, des statuts.

D'autres inventions, au contraire, plus modestes, en apparence, dans leur conception, ont donné lieu, bien avant notre époque, à de nombreuses tentatives. Ces tentatives ont été de plus en plus concluantes. Le progrès s'est fait graduellement, insensiblement.

Le législateur a suivi cette marche ascendante. Il a négligé d'abord ce qu'il considérait comme les applications isolées d'une amusante découverte. Ces applications se multipliant chaque jour, il a édicté quelques lois fort brèves.

Mais le temps est venu où ces dispositions, trop succinctes, trop peu étudiées, faites pour de petites fabriques, n'ont plus correspondu à la réalité. Il a fallu tout remanier pour adapter les lois à de grandes entreprises. Ainsi, est-ce par progression, par paliers, que la législation s'est adaptée à une industrie chaque jour accrue.

Les instruments musico-mécaniques appartiennent à cette deuxième catégorie. Basés, jusqu'à ces derniers temps, sur un principe fort simple, qui était connu depuis des siècles, ces instruments n'ont été adaptés et améliorés qu'au cours de longues années. Ils constituent ce que nous pourrions appeler une « invention lente ».

Comme nous le faisons prévoir, des lois sont intervenues, hésitantes, incomplètes, empiriques. Elles ont été modifiées de temps à autre, suivant les nécessités. Devons-nous considérer cela comme un mal? Nous ne le pensons pas.

Sans doute, un statut d'ensemble, mûrement étudié et accordé dès l'origine, aurait pu, nous le verrons, éviter bien des injustices. Sans doute aussi, les lois successives ont-elles imposé des périodes difficiles de transition.

Mais en revanche, chacun des intéressés a eu le temps d'indiquer ses prétentions, de les développer, de les justifier, de les opposer. La jurisprudence a pu préciser heureusement certains points que le législateur avait laissés dans l'ombre.

Dans ces conditions, chaque loi nouvelle sera un habile compromis entre tous les intérêts. Généralement brève, elle pourra être modifiée rapidement, sans porter atteinte à des droits acquis.

Moins parfaite et moins harmonieuse, dans ses théories, elle s'adaptera beaucoup mieux aux nécessités.

Le présent ouvrage a, dans une certaine mesure, un

caractère provisoire. Mais la période de gestation qui s'est ouverte depuis quelques années, avec les tendances qu'elle a révélées, les conflits qu'elle a fait naître, présente par elle-même un grand intérêt. Il sera difficile de la reconstituer plus tard, dans son atmosphère particulière.

Après un bref exposé sur l'histoire des instruments musico-mécaniques, sur le système de la « licence obligatoire » et sur l'organisation du domaine privé, nous envisagerons le statut du disque au triple point de vue du droit international, du droit français et du droit étranger.

CHAPITRE PREMIER

HISTORIQUE

On appelle instruments musico-mécaniques des instruments destinés à reproduire des airs avec ou sans paroles, des chants, des morceaux littéraires, grâce à un dispositif mécanique qui remplace l'exécutant, le chanteur, le lecteur¹.

Il ne s'ensuit pas que le rôle de l'exécutant soit supprimé. En effet les paroles ou les airs ainsi reproduits auront été préalablement fixés, « enregistrés » sur le cylindre, le dis-

1. Ouvrages consacrés à la technique des instruments musico-mécaniques : *Le Phonographe*, par A. D. Villon; Emile Gautier, *Le Phonographe*; F. Choisy, *Le Gramophone*. Nous devons de précieux renseignements au bel ouvrage, tout récent, de A. Cœuroy et G. Clarence, *Le Phonographe*.

que ou le rouleau, soit grâce à un système de perforation ou de pointes, soit, plus généralement, au moyen de vibrations émises par un instrument de musique. D'autre part, une personne, plus ou moins habile suivant l'agencement de la mécanique, devra mettre en marche la machine, lui donner la sonorité voulue, la régler.

C'est à la fin du XVIII^e siècle qu'apparaissent en Europe les « boîtes à musique ».

Ce sont, comme le nom l'indique, des boîtes, généralement petites, dont le mécanisme est essentiellement constitué par un cylindre muni de pointes. Ce cylindre est adapté à une roue que l'exécutant fait tourner à l'aide d'une manivelle. Le mouvement de rotation du cylindre entraîne les pointes qui viennent, à tour de rôle, rencontrer les touches d'un clavier et les soulèvent à leur passage. Ces touches, en se soulevant, ouvrent les soupapes de certains tuyaux qui font entendre chacun une note de musique. Cet instrument porte le nom d'orgue à cylindre ou orgue de Barbarie.

Au début du XIX^e siècle, on fabrique des « cartels » dont les pointes soulèvent et font vibrer les dents d'un peigne d'acier, des « serinettes » dont les pointes ouvrent des tubes où l'air comprimé s'introduit, donnant des sons en rapport avec les dimensions de ces tubes.

Citons encore les harmoniums mécaniques, semblables aux orgues de Barbarie, les « carillons » dont le mécanisme met en mouvement des marteaux qui frappent diverses cloches.

Tous ces appareils sont encore des jouets, plutôt que des instruments de musique. Ils sont relativement peu répandus.

Aucune loi ne protège encore les auteurs et les composi-

teurs contre les emprunts que peuvent leur faire les fabricants de « boîtes ».

Cependant, d'année en année, ces instruments se perfectionnent. Beaucoup cessent d'être portatifs. Le cylindre, devenu très volumineux, doit parfois être mis en mouvement par un moteur mécanique.

On en trouve en Angleterre, en Russie, aux Etats-Unis; les établissements publics en possèdent certains qui ont des dimensions monumentales. En France, on ne les utilise encore que dans les spectacles forains. En 1840, un Français, Debain, invente l'antiphone. Le cylindre a disparu. Il est remplacé par les pointes fixées sur des planchettes mues dans une direction rectiligne.

L'antiphone est déjà beaucoup plus précis que l'orgue. Les pointes peuvent être enfoncées plus ou moins profondément au moyen d'une presse dont l'action est exactement mesurée.

Le pianista, ou pianô mélographe, fonctionne enfin sans cylindres, ni planchettes : des cartons perforés les remplacent.

La tige du pianista, engagée puis repoussée par les perforations et les pleins du carton, met en mouvement des soufflets. Ces soufflets agissent eux-mêmes sur le clavier du pianô mécanique auquel le pianista est adapté.

Les cartons percés sont automatiquement dépliés, réunis en carton, puis repliés par la manivelle. Si le législateur ne prévoit pas encore l'extension que prendra cette industrie, l'attention des tribunaux est attirée sur divers conflits qui naissent entre compositeurs et fabricants.

En France, un fabricant est poursuivi pour contrefaçon par les compositeurs dont il a « piqué » les airs. De 1859 à 1863 une série de jugements et d'arrêts protègent les droits des artistes.

De 1888 à 1895, en Allemagne, le compositeur Walde-mann poursuit les fabricants de boîtes à musique. Ici encore, les tribunaux se montrent généralement favorables aux auteurs.

En 1866, pour la première fois, intervient une loi — très brève, il est vrai — consacrée aux instruments musico-mécaniques. Cette loi est française. Mais, pour des raisons que nous exposerons par la suite, le législateur se refuse à reconnaître l'existence d'une véritable industrie. Il exonère imprudemment, de tous droits d'auteur, les fabricants de boîtes à musique.

Le droit international ne se montre pas plus prévoyant. La conférence de Berne de 1886 reproduit les dispositions de la loi de 1866.

Mais une invention, longtemps méconnue, va enlever au petit horloger de Suisse et du Jura le monopole des instruments musico-mécaniques. Des chercheurs vont tenter de remplacer la reproduction automatique d'un certain nombre de notes par une véritable photographie du son.

En 1857, un ouvrier typographe français, Léon Scott, invente le phonautographe, l'ancêtre du phonographe.

En 1877, Charles Cros reprend le principe du phonautographe. Scott s'était contenté d'enregistrer le son, transmis par une conque acoustique à un stylet qui inscrivait ses vibrations sur une plaque recouverte de noir de fumée. Cros va reproduire les vibrations. Il va rendre *sonore* cette photographie.

Un pointe métallique suivra les lignes, plus ou moins profondes, tracées sur le noir de fumée. Cette pointe transmettra ainsi des vibrations à une membrane sonore.

Charles Cros, faute d'argent, ne pourra tirer parti de

son « paléophone ». Edison, plus heureux que lui, fera connaître son « phonographe ».

Cet instrument, qui reproduit les sons, non sur des plaques enduites de noir de fumée, mais sur des feuilles métalliques recouvertes de cire, marque un progrès sérieux.

Le 19 décembre 1877, Edison prend un brevet. Il présente sa découverte à l'Académie des Sciences en 1878. L'accueil est froid. Mais en 1889, le nouveau phonographe présenté à l'Académie a un grand succès.

Désormais, le phonographe ne cessera de s'améliorer. La meilleure qualité du pavillon enregistreur permettra d'obtenir un son plus fort et plus nuancé.

C'est sur un *disque de cire* que seront enregistrés les airs. En revanche, la fabrication des boîtes à musique ira déclinant.

A partir de 1900, tout le monde entrevoit l'importance de l'industrie du disque.

En 1908, la convention de Berne est révisée à Berlin. L'article 13 de la nouvelle convention soumet au droit d'auteur toute fabrication d'organes d'instruments musico-mécaniques (disques, rouleaux perforés, cylindres, etc.). Cette disposition, applicable aux Etats de l'Union de Berne, va être mise en vigueur, dans presque tous les pays du monde, par des lois internes de 1908 à 1925 (Loi de 1917 pour la France).

Cependant les instruments mécaniques tendent à se modifier et à se diversifier.

Les anciens rouleaux perforés sont de plus en plus appréciés¹. Le graphophone fait entendre des sons plus forts que le phonographe et arrive à donner l'illusion d'un véri-

1. M. Vuillermoz leur consacre une chronique régulière dans l'*Edition musicale vivante*.

table orchestre. Déjà, en 1908, le phonographe-sirène émettait des sons très élevés grâce à un courant d'air comprimé qui passait entre deux cylindres.

Le gramophone, invention de M. Berliner, de Washington, constitue, dès son origine, un sérieux progrès sur les premiers phonographes : les enregistrements se font sur des couches de cire particulièrement minces et malléables.

Des instruments presque oubliés, tel le piano pneumatique, sont repris et adaptés aux moyens nouveaux.

Nombreux sont les mécanismes — éoliens, pianistas, violonistas — qui se superposent à des instruments de musique ordinaires : pianos, violons.

En 1923, les premières applications d'*enregistrement électrique* vont modifier totalement les effets obtenus.

Les sons ne seront plus recueillis par un simple diaphragme forcément exigu et peu docile, en général, aux vibrations sonores. Le phonographe n'évoquera plus l'idée de cet instrument nasillard et grinçant qui, malgré de réelles qualités, déconcertait encore les auditeurs. Un microphone va transformer les vibrations sonores en vibrations électriques : chaque vibration du diaphragme destiné à recueillir les ondes sonores modifiera l'état d'un circuit électrique, ce qui opérera la transformation.

Un amplificateur à lampes, semblable à ceux que l'on emploie dans les postes de T. S. F., donnera aux ondes une intensité assez grande pour qu'aucune nuance n'échappe à l'enregistreur. L'enregistreur lui-même sera constitué par un électro-aimant sur lequel agiront les vibrations recueillies, transformées par le microphone, amplifiées par les lampes¹. Ainsi le phonographe moderne aura-t-il

1. Des descriptions très complètes de chaque instrument ont paru dans la revue : *L'Édition musicale vivante*.

toute la richesse, toute la souplesse de l'instrument de musique et de la voix.

Dès lors, le phonographe va faire concurrence, non seulement aux partitions, mais aux ouvrages littéraires.

Une « Anthologie des poètes contemporains enregistrés par eux-mêmes » a récemment paru. On envisage la publication d'ouvrages entiers qui, grâce à de très gros tirages, pourraient être vendus à bas prix. L'audition remplacerait la lecture. La bibliothèque serait supplantée par la discothèque.

L'invention du radiophone, appareil qui permet d'adapter n'importe quel disque au rythme d'un film cinématographique, présente, pour les musiciens d'orchestre, une concurrence redoutable.

Les concerts de T. S. F. adoptent de plus en plus les disques, moins coûteux que les exécutants.

De leur côté, les fabricants d'organes utilisent la T. S. F. pour enregistrer à Paris, par exemple, un air chanté à Londres. Ainsi le phonographe tend-il à devenir le complément indispensable de la radiophonie.¹

Enfin, le phonographe pourra jouer un rôle important dans la création du film parlant. Le vitaphone, par exemple, « permet de rendre la rotation d'une bobine de film rigoureusement solidaire de celle d'un plateau de phonographe² ». En raison de toutes ces utilisations nouvelles, des sociétés anonymes à gros capitaux se sont fondées dans

1. Il tend même à la discipliner. M. René Bertrand vient d'inventer un appareil qui recueille les *ondes éthérées*, les distribue suivant une échelle sonore, les réduit, les supprime, les intensifie grâce à une aiguille à manette et permet d'obtenir d'elles automatiquement, tel ou tel air de musique.

2. Gérard Voisin, *Le Vitaphone. Edition musicale vivante*, févr. 1929, n° 13.

le but d'éditer et de répandre un très grand nombre de disques.

En général, l'élément américain prédomine au sein des conseils d'administration. Dans chaque grand Etat, la société est représentée par une filiale qui jouit d'une relative autonomie. La Compagnie du Gramophone porte le nom de « Victor » aux Etats-Unis, de « His master's voice » en Angleterre. La Société Columbia devient, en Allemagne, l'« Odéon » et le « Lindström ». En France, elle se rattache la Compagnie Pathé, et, en Asie, elle jette les bases d'une grande entreprise phonographique « Pathé Orient ». Ces sociétés confient, dans chaque pays, à des agents le soin de les représenter, pour un temps généralement limité, par contrat, à quelques années. L'agent achète, au prix de fabrique, les disques édités par la Société. Il les revend, dans son pays, aux détaillants, pour le même prix augmenté des droits de douane, frais de transport, etc. Il ne réalise donc, de ce chef, aucun bénéfice.

Mais la Société lui abandonne un tant pour cent sur le prix des disques qu'il lui achète. Cette somme devra être consacrée à des enregistrements auxquels l'agent procédera, de la manière et dans la mesure qui lui conviendra. Le représentant vendra, à *son compte*, dans son pays, les disques ainsi édités. Mais ces organes porteront la marque de la Société qu'il représente. D'autre part, il enverra au siège social, les matrices de cuivre qui permettront aux différents agents de la société d'éditer des disques identiques et de les vendre dans leurs pays respectifs¹.

Les frais d'enregistrement sont assez considérables : il faut rémunérer le ou les exécutants (il s'agit souvent

1. Nous devons la plupart de ces renseignements à l'obligeance de M. Jean Bérard, directeur de la Société Couesnon et C^{ie}.

d'orchestres entiers), les auteurs ou éditeurs. Un service artistique sera toujours nécessaire. L'enregistrement proprement dit est souvent dispendieux. Car la bonne audition n'est pas obtenue, tant s'en faut, du premier coup. En outre, l'édition comportera toujours un certain nombre de « ratés » (disques incomplets ou mal impressionnés).

Par ailleurs les droits de douane, les taxes de luxe, les frais de transport élèvent le prix de revient. Les éditions d'organes particulièrement artistiques ne dépassent guère 10.000 exemplaires. En revanche, certains disques de danse atteignent des tirages considérables (plusieurs millions d'exemplaires).

Quel est le rôle joué par la France dans cette industrie ?

Elle ne dispose malheureusement pas de gros capitaux, comme l'Amérique et l'Angleterre. D'autre part, elle ne « consomme » actuellement que 8 millions de disques par an, tandis que la vente, en Angleterre, dépasse 70 millions.

Aussi peut-on dire que presque tous nos éditeurs de disques sont les agents de grandes sociétés étrangères. Mais ces sociétés ont de plus en plus un caractère international. Leur but est de faire triompher leur marque dans tous les pays, en offrant à chaque peuple ce qu'il désire. Des capitaux américains ou anglais sont confiés aux représentants français pour leur permettre de révéler dans le monde, l'art de nos musiciens, de nos exécutants. Les sociétés sont prêtes à les soutenir énergiquement si leurs productions obtiennent un succès *commercial*.

Ce succès, il faut le dire, est rarement obtenu. La France, pays de petite industrie, ne se prête guère à la « standardisation ». L'agent français d'une société américaine devra concilier les susceptibilités et les rivalités de certains artistes, satisfaire aux exigences minutieuses et compli-

quées des sociétés de perception, apaiser les méfiances de petits éditeurs qui craignent d'être frustrés. De tels obstacles ne lui permettront pas de suivre, sur le rythme voulu, la marche des autres agences. La France s'adapte encore difficilement à la vie internationale.

Ce coup d'œil, jeté sur l'industrie du disque, nous permet d'imaginer les conflits nouveaux que les lois les plus récentes n'ont pu régler définitivement. Après les auteurs, les exécutants réclament un droit propre sur les organes qui reproduisent leur interprétation d'une œuvre. Le premier fabricant réclame également une sorte de droit d'auteur qui compenserait son initiative et ses risques.

Les auteurs, compositeurs, et surtout éditeurs de partitions musicales (on commence à les appeler : éditeurs-papier) s'élèvent contre le régime de la licence obligatoire qui, rejeté par la France (loi du 10 novembre 1917), s'est déjà introduite dans la plupart des Etats.

Les musiciens et leurs éditeurs considèrent comme vexatoire l'obligation d'abandonner leur œuvre, dès qu'ils ont donné une première autorisation à n'importe quel autre adaptateur.

Dans le groupe même auteurs-compositeurs-éditeurs, des discussions s'élèvent : les auteurs qui ont cédé *tous* leurs droits à des éditeurs n'ont souvent pas prévu l'extension inattendue de l'industrie musico-mécanique. Ils ne veulent pas être complètement dépouillés de cette nouvelle source de revenus.

A quoi les éditeurs répondent en invoquant leurs contrats.

Enfin la découverte récente du film sonore pose aujourd'hui au Tribunal de la Seine la question suivante : Peut-on assimiler à une représentation *théâtrale* la reproduction d'un film sonore ?

L'industrie des instruments musico-mécaniques unie désormais à la radiophonie, à la cinématographie, à l'édition littéraire, traverse une période d'agitation. Les inventions se multiplient et semblent naître les unes des autres. Chaque jour crée des situations nouvelles.

Pour s'adapter au fur et à mesure à cet état de choses, le législateur et le juge devront faire appel, de plus en plus, aux techniciens, aux associations d'auteurs, d'éditeurs, de fabricants, d'exécutants.

CHAPITRE II

LA LICENCE OBLIGATOIRE

Au seuil de cette étude, il importe de consacrer un chapitre au régime dit « de la licence obligatoire ». Nous retrouverons ce terme à plusieurs reprises dans les développements qui vont suivre¹.

Au point de vue particulier de l'industrie musico-mécanique, on donne le nom de « licence obligatoire » au système suivant. Lorsque, pour la première fois, un fabricant demandera au titulaire du droit d'auteur l'autorisation d'adapter à un instrument mécanique, telle ou telle de

1. Cf. sur ce point : J. Vilbois, *Le Domaine public payant en matière de droit d'auteur*, Sirey, 1929, p. 259; *Le Droit d'auteur*, 1927, p. 138; *Musique et instruments* du 10 février 1924. (Dommmange, *L'offensive pe la licence obligatoire.*)

ses œuvres, le postulant pourra se voir opposer un refus absolu. Mais lorsqu'une première autorisation aura été accordée, *tous les autres fabricants de disques pourront enregistrer l'œuvre cédée moyennant paiement d'une redevance*. La licence obligatoire a été adoptée aux Etats-Unis (loi du 4 mars 1909), en Russie (loi du 20 mars 1911), en Allemagne (loi du 22 mai 1910), en Angleterre (loi du 16 décembre 1911), en Bulgarie (loi du 11 juillet 1921), au Canada (loi du 4 juin 1921), en Suisse (loi du 7 décembre 1922).

Ce principe pourra comporter des extensions et des restrictions. En général, on assimile à une première adaptation celle qui aura été faite par le titulaire du droit d'auteur lui-même. Dans certains pays, on étendra au droit d'auteur sur la représentation et l'exécution de l'œuvre, le régime de licence (Allemagne, Autriche, Suisse). Dans d'autres, on restreindra la licence obligatoire aux droits portant sur la fabrication des organes — disques et rouleaux — (Etats-Unis, Canada, Grande-Bretagne). Ici la loi fixera la redevance due à l'auteur (Grande-Bretagne, Etats-Unis, Canada). Là, elle laissera à ce dernier le soin de fixer une redevance équitable (Allemagne, Bulgarie, Esthonie, Autriche). Les tribunaux départageront les intéressés s'ils ne peuvent se mettre d'accord. En Grande-Bretagne, aux Etats-Unis, en Allemagne, en Autriche, en Suisse, on réserve au droit exclusif de l'auteur les morceaux littéraires. Ailleurs on soumet à la licence toute œuvre, musicale ou littéraire.

La licence obligatoire¹, même réduite à sa plus simple expression, c'est-à-dire ne portant que sur le droit à la fa-

1. M. Baréty propose de la désigner, en France, sous le nom de « licence légale ». Ainsi disparaîtrait le mot « obligatoire » qui pourrait choquer certains compositeurs, peu au courant du système.

brication, est l'objet de nombreuses discussions. Les industriels du disque sont à de très rares exceptions près, partisans de ce régime, qui présente pour eux un grand nombre d'avantages. Tout d'abord, il leur permet d'échapper à l'arbitraire des auteurs, des éditeurs, des sociétés de perception.

Les titulaires de droits ne cèdent souvent qu'à des conditions onéreuses le « droit exclusif » dans les pays où ils en disposent souverainement. Ni la loi, ni les tribunaux ne peuvent limiter leurs prétentions. En outre, les petits fabricants sont mal protégés sous un régime de liberté. Les grandes firmes, qui ont les moyens de verser aux auteurs des droits très élevés, facilement amortissables grâce à l'importance de leur chiffre d'affaires, s'assurent, par contrat, l'exclusivité de toutes les œuvres connues. La petite industrie, si florissante dans certains pays, tels que la France, sera vouée à la ruine. Les détenteurs de monopoles pourront, une fois leurs derniers concurrents supprimés, imposer au public des prix fort élevés, inabornables même, pour des gens peu fortunés. Ils pourront également former des trusts, boycotter les auteurs qui refuseraient de souscrire à leurs exigences. Protégés par l'exclusivité, ils feront peu de publicité, ne fourniront pas d'effort sérieux pour conquérir le marché national. Mieux encore, ils n'auront plus le même intérêt à soigner leurs enregistrements, puisque leurs productions n'auront plus à craindre la concurrence. Dès lors, le *droit moral* que l'auteur invoque pour refuser son autorisation aux adaptations qu'il juge défectueuses paraît devoir être beaucoup moins bien respecté sous un régime de liberté absolue que sous celui de la licence obligatoire.

Le jeu de la libre concurrence, organisé par la licence,

sera précisément de nature à éliminer les mauvais enregistrements.

Le système de la licence obligatoire a un autre avantage : il simplifie considérablement le mécanisme de la perception des droits. Les éditeurs de disques et de rouleaux n'auront plus à verser des prix variables suivant les exigences des auteurs ou de leurs ayants cause. Un tant pour cent uniforme sera imposé par la loi. « L'équitable indemnité », dans les Etats où elle est admise, se fixera vite à un taux déterminé sous l'empire de la jurisprudence.

Puisque la licence obligatoire est vraiment nécessaire à l'industrie musico-mécanique, puisqu'elle constitue un progrès, une simplification, une défense, disent les fabricants, il est urgent de l'admettre dans tous les pays. Le phonographe est nécessaire à tous : à l'auteur, dont il vulgarise l'œuvre et pour lequel il constitue, dès maintenant, un revenu fort appréciable. au public, qu'il initie aux plus belles œuvres musicales, qu'il distrait et qu'il détourne de plaisirs malsains, à la science enfin, puisqu'il tend à devenir le complément de la T. S. F., du film sonore, de la télévision. A ces arguments, ce sont surtout les éditeurs qui répondent. Chose étrange ! Car les auteurs sembleraient devoir s'intéresser plus particulièrement à l'adoption d'un régime de droit exclusif. L'abstention d'un grand nombre d'entre eux se comprend aisément, en France surtout : dans la plupart des cas, ce n'est pas à eux mais aux éditeurs que va le bénéfice du droit exclusif. Nous exposerons plus loin comment, dans notre pays particulièrement, les compositeurs doivent céder, en vertu des contrats antérieurs, *la totalité de leurs droits* aux éditeurs de musique. Dès lors, non seulement leur intérêt pécuniaire mais leur intérêt moral même, ne se trouvent pas en jeu.

L'auteur aurait pu refuser son autorisation à un fabricant dont il connaît les médiocres adaptations. Son éditeur, cessionnaire des droits musico-mécaniques, sera porté à subordonner le refus ou l'autorisation aux suggestions que lui dictera son intérêt commercial.

Mais cette situation de fait, dans les pays où elle existe, ne peut avoir, à notre avis, qu'un caractère provisoire. Elle ne peut donc nous empêcher d'examiner avec soin les revendications des éditeurs, revendications qui sont appelées à devenir, un jour prochain, en France même, celles des compositeurs.

La question du droit moral de l'auteur se pose d'abord. Ce droit est à peu près universellement reconnu. L'œuvre représente, avant tout, un élément artistique dont le créateur sera le défenseur naturel. Or, la licence obligatoire méconnaît l'existence de ce principe. Sans doute l'auteur peut refuser toute adaption de ses œuvres aux instruments mécaniques. Mais par le fait qu'il a accordé une autorisation à un fabricant qui lui inspirait une certaine confiance, il se voit contraint d'abandonner les airs adaptés à des industriels, plus soucieux souvent de réaliser des profits que d'obtenir l'estime des connaisseurs. Si la concurrence élimine dans une certaine mesure et pour un certain public, les mauvaises adaptations, elle pousse par ailleurs les fabricants à réaliser des productions de moins en moins chères. Or, le jeu médiocre des exécutants, la mauvaise qualité de la matière première peuvent dénaturer une œuvre musicale. Du reste, la licence obligatoire, disent les intéressés, ne porte pas seulement atteinte au droit moral de l'auteur et au respect de la propriété littéraire. Elle viole le principe de la liberté des contrats. Pour autoriser les fabricants à forcer ainsi la main aux auteurs, il

faudrait pouvoir invoquer des raisons particulièrement graves que l'on ne découvre pas.

La licence, le jour où elle est adoptée, constitue donc au point de vue de la protection des œuvres d'art, un véritable recul sur les législations précédentes qui reconnaissent à l'auteur un droit sur les adaptations mécaniques.

Quant aux droits d'exécution, ou bien ils restent soumis à l'autorisation arbitraire de l'auteur. (Nous verrons plus loin, en examinant la proposition Etchepare¹ qu'on enlève ainsi à la licence obligatoire une grande partie de son efficacité). Ou bien on fait rentrer les droits d'exécution dans la licence. On porte alors une atteinte encore plus grave aux droits de l'auteur : c'est par la représentation et l'exécution publiques que l'on peut accroître les conséquences, néfastes pour l'auteur, d'une mauvaise adaptation. D'autre part, à ceux qui parlent de monopoles, les ennemis de la licence répondent ceci : « C'est précisément sous le régime du droit absolu que les monopoles se constituent plus difficilement et que les petits industriels sont mieux protégés. Beaucoup d'entre eux sont connus et estimés. Les auteurs s'adresseront à eux plutôt qu'à certains grands fabricants dont la clientèle est plus nombreuse mais moins cultivée.

« Le jour où ces grands fabricants, s'apercevant de la valeur d'une œuvre adaptée, voudraient la prendre à leur compte et la monopoliser, ils se verront opposer un refus formel et définitif par les petits industriels, cessionnaires du droit exclusif d'enregistrement. Le monopole sera donc évité sous un régime de droit exclusif. » Un exemple analogue s'est présenté en Italie, pays où la licence obligatoire

1. Page 92,

n'a pu triompher. En 1907, les sociétés d'éditeurs de musique tentèrent de boycotter la Gramophone Cie en refusant systématiquement de passer des contrats avec elle. C'était une sorte de monopole à rebours. Mais le nombre des œuvres dignes d'être enregistrées est si considérable que cette puissante société n'a pas souffert sensiblement de cette opposition. Du reste, le refus systématique d'un auteur ne présentera jamais un caractère arbitraire et fantaisiste : l'auteur désire voir répandre ses œuvres. Son intérêt moral comme son intérêt pécuniaire lui commandent de signer les contrats qu'on lui soumet. Il faudrait que l'adaptation fût franchement défectueuse ou que la redevance offerte fût minime pour qu'il refusât son autorisation.

A ce dernier point de vue, du reste, notons que, par le jeu de la concurrence, la redevance tend à se fixer à un taux uniforme même dans les pays qui n'ont pas adopté la licence obligatoire, ou qui en ont atténué les effets. En Allemagne où l'auteur peut demander une indemnité équitable, le taux de la redevance s'est fixé à un certain nombre de tantièmes. Ce taux sera cependant plus élevé dans un pays de régime exclusif parce que le premier éditeur consentira à payer très cher un droit d'enregistrement dont le contrat lui assure l'exclusivité.

Nous avons résumé, aussi complètement que possible, les arguments opposés à l'institution de la licence obligatoire. Ils sont nombreux et beaucoup sont convaincants. Est-ce à dire qu'il faille rejeter à tout jamais ce régime ou attendre, comme le propose M. Vilbois¹, que l'accord des intéressés aboutisse à le créer au bout d'un temps plus ou moins long ? Nous ne le pensons pas.

1. *Op. cit.*, p. 283.

En France particulièrement, la société Edifo ne groupe pas tous les titulaires de droits d'auteur. Il y a quelques dissidents. Des sociétés nouvelles s'ébauchent. Au sein même d'Edifo, on constate des inégalités. Les éditeurs imposent chacun leurs contrats, leurs taxes. Autant de prétentions diverses. Le modèle de contrat accepté par l'un sera énergiquement refusé par l'autre. La licence obligatoire ne pourra donc s'établir par un système de libre accord. D'autre part, les fabricants auront souvent tendance à s'assurer l'*exclusivité* des adaptations mécaniques. Ainsi les droits exclusifs de beaucoup d'auteurs, actuellement aux mains des éditeurs, passeront dans celles des fabricants. Le droit moral ne sera pas mieux sauvegardé que le droit pécuniaire.

Aujourd'hui, sans doute, les sociétés d'auteurs et d'éditeurs sont assez puissantes pour refuser aux fabricants la concession de tels monopoles. Mais les industries musico-mécaniques ne cessant de s'étendre, de fusionner, le jour est proche où l'une d'elle, maîtresse du marché, pourra imposer aux sociétés de perceptions des clauses draconiennes. Ajoutons que la jurisprudence peut, du jour au lendemain, enlever aux éditeurs les droits musico-mécaniques, pour les attribuer aux auteurs. Ces derniers étant moins bien groupés actuellement que les éditeurs, il y aura une période de désorganisation et de flottement dont les fabricants pourront aisément profiter pour dicter leurs conditions et s'assurer un grand nombre d'exclusivités.

C'est donc un peu *contre eux-mêmes* que l'on défendait auteurs et éditeurs en imposant la licence obligatoire. Il y aurait lieu, bien entendu, de ne pas l'admettre avec ses conséquences. L'adoption d'une indemnité « équitable », susceptible de tenir compte des valeurs, serait préférable

aux taux fixes. Ce procédé plus souple, moins commercial, serait par là même moins choquant pour les auteurs.

En ce qui concerne les mauvaises adaptations, il serait prudent de ne pas s'en remettre aux lois de la concurrence pour les éliminer. Des sanctions sévères (telles que des amendes ou même des retraits d'autorisation) seraient prononcées contre le fabricant coupable de malfaçon. Des experts départageraient facilement auteurs et fabricants. Ces derniers ont eux-mêmes proposé de faire jouer de pareilles sanctions, s'il y avait lieu.

Ainsi amendée, la licence obligatoire nous paraît de nature à concilier tous les intérêts et à protéger autant les auteurs que les fabricants. Au point de vue purement économique, sa supériorité est unanimement reconnue. Son domaine ne cesse actuellement de s'étendre dans le monde.

CHAPITRE III

LE DOMAINE PRIVÉ

Tous les problèmes relatifs aux droits d'auteur sur les instruments musico-mécaniques ne se posent naturellement que si l'auteur ou ses ayants cause sont encore titulaires de ces droits.

Nous nous placerons donc toujours dans l'hypothèse où les œuvres adaptées font partie du domaine privé.

L'auteur conserve ses droits pendant toute son existence. Mais afin de ne pas dépouiller les héritiers immédiats, la loi maintient l'œuvre dans le domaine privé, après la mort de l'auteur, pendant un certain nombre d'années. Ce délai varie entre 10 ans (Argentine) et 50 ans (France). Quelques pays tels que le Portugal, le Guatemala, le Mexique, le Nicaragua, le Vénézuéla, ont admis exceptionnellement la perpétuité du domaine privé. Dans ces Etats, les droits musico-mécaniques seront toujours dus quelle que soit la date de l'adaptation. Mais dans les autres pays, le moment vient fatalement où l'œuvre passe du domaine privé dans le domaine public, la période de protection ayant pris fin. Dès lors, le morceau littéraire, l'air de musique sont abandonnés à tous ceux qui veulent en tirer profit. Ils deviennent vraiment le « domaine » du « public ».

L'existence d'un domaine public réduit l'importance des questions relatives à la licence obligatoire. Que l'auteur soit forcé ou non de consentir aux adaptations mécaniques, le moment vient où l'œuvre échappe, aussi bien à lui qu'à ses ayants cause.

Or, si l'on excepte certains airs de danse et certaines chansons à la mode, la majeure partie du répertoire phonographique est constituée par des airs dont les créateurs, aujourd'hui illustres, sont morts depuis plus de cinquante ans.

Il y a donc un fonds très riche dans lequel tous les adaptateurs peuvent puiser sans contrôle que le droit exclusif de l'auteur soit reconnu ou non.

Une telle disposition est souverainement injuste. Si les héritiers, trop lointains et trop dispersés, du compositeur, ne peuvent plus percevoir de droits, n'y aurait-il pas lieu

d'en maintenir l'existence au profit de la nation, qui a favorisé l'éclosion et le développement de tous les talents? Ainsi serait créé un « domaine public payant ».

Un courant d'opinion se dessine en faveur de cette idée. En 1926, pour ne parler que de la France, M. Paul Constans a présenté à la Chambre une proposition de loi « tendant à déclarer l'Etat héritier de la propriété littéraire des auteurs, artistes et compositeurs ».

En 1927, M. Herriot déposait un projet de loi « ayant pour objet la création d'une Caisse nationale des Lettres, Arts et Sciences », alimentée par les revenus du domaine public payant.

Tout récemment, M. Vilbois a consacré à cette nouvelle thèse un important ouvrage.

PREMIÈRE PARTIE

**Le Statut international des instruments
musico-mécaniques**

LA CONVENTION DE BERNE

Généralités

Un des juristes les plus compétents en matière de droits d'auteur, Edouard Clunet, écrivait en 1887 :

« La convention du 9 septembre 1886 constitue un des actes internationaux les plus considérables du siècle. Devant ce résultat inespéré, les promoteurs, ravis et émus se demandent s'il est bien vrai que l'ère du rêve soit déjà close¹ ». Ces paroles nous font déjà entrevoir l'intérêt que la Convention de Berne allait présenter, tant par ses effets propres que par ses répercussions sur les législations internes.

Pour se rendre compte de l'importance de cette convention, il suffit de savoir qu'elle régit aujourd'hui trente-trois Etats représentant un total de 960 millions d'âmes.

Ces Etats composent l'« Union internationale pour la protection des œuvres littéraires et artistiques ». La convention, signée par les plénipotentiaires des diverses puissances, entre en vigueur, dans chaque pays, à partir du moment où elle est ratifiée par les autorités compétentes.

Dès lors, l'Etat signataire doit faire bénéficier, aussi

1. Edouard Clunet, *Etude sur la Convention de l'Union internationale pour la protection des œuvres littéraires*, Paris, 1887.

bien ses nationaux que les auteurs étrangers, sujets des pays unionistes, des mesures édictées par la Convention.

Ces mesures constituent un *minimum de protection* (art. 19). Par conséquent, chaque Etat pourra accorder aux auteurs des mesures plus favorables, soit par sa législation interne, soit par des traités internationaux, soit même sans aucun traité, vis-à-vis des auteurs ressortissants à l'un des pays de l'Union. En effet, en vertu de l'article 4, alinéa 1, ces auteurs bénéficient dans chacun des Etats unionistes :

- 1) de la Convention de Berne;
- 2) des lois plus favorables de cet Etat.

En revanche, tout pays qui désirerait restreindre, par une loi interne, la protection accordée par la Convention, devra se retirer de l'Union, s'il en est membre¹.

En ce qui concerne les instruments musico-mécaniques, nous verrons que chaque puissance pourra introduire des « réserves », lors de la ratification (art. 13, alinéa 2). Mais ces dispositions seront strictement limitées au pays qui les aura admises (art. 13). Nous verrons du reste que les adhérents ont profité, dans une assez faible mesure, de cette liberté.

On peut donc dire que la Convention, si elle n'a pas unifié les lois relatives au droit d'auteur a du moins établi une limite. Dans trente-trois Etats, représentant près de la moitié de la population du globe, les auteurs, membres de l'Union, ont le droit de compter d'une façon absolue sur ce minimum de protection.

1. L'article 6 alinéa 2 permet cependant de restreindre la protection vis-à-vis des pays *étrangers* à l'Union, qui ne protégeraient pas suffisamment les auteurs.

CHAPITRE PREMIER

ORIGINES DE LA CONVENTION DE BERNE

Dès le milieu du ^{xix}e siècle, une codification, aussi protectrice que possible, du droit d'auteur fut réclamée de toutes parts.

Lamartine disait, en 1841, à la tribune de la Chambre des députés : « Tout le monde se plaint, tout le monde demande un droit international nécessaire à constituer pour tous ».

Cependant, auteurs et artistes se groupaient. Les sociétés locales devinrent, par fusion, des sociétés nationales. On envisagea la réunion de congrès internationaux. Le premier de ces « Congrès de la propriété littéraire et artistique » siégea à Bruxelles du 27 au 30 septembre 1858. 81 sociétés appartenant à 14 Etats y étaient représentées.

Dès lors, des congrès qui finirent par devenir annuels, se réunirent dans diverses capitales d'Europe.

Entre temps, l'Association littéraire et artistique internationale, qui devait rassembler les représentants de toutes les associations littéraires, fut créée en vertu de décisions prises par les Congrès de Paris (1878) et de Londres (1879).

Le 10 septembre 1883, cette association, réunie à Berne, sous la présidence de M. Numa Droz prépara un projet de convention.

Le Conseil fédéral suisse transmitt ce projet à tous les Etats. Il leur proposait de réunir une conférence diploma-

tique qui en examinerait les dispositions et les adopterait dans la mesure où pourrait se faire un accord.

Ces propositions furent écoutées. Le 8 septembre 1884, une conférence officielle inaugura ses travaux à Berne. Quatorze puissances y étaient représentées par des plénipotentaires.

Edouard Clunet pouvait dire : « La période du rêve est close ». Il ne s'agissait plus de simples vœux à formuler. Un traité diplomatique, accepté par les représentants officiels de plusieurs grands Etats, allait constituer un statut international qui aurait force de loi dans tous les pays signataires.

CHAPITRE II

LA CONVENTION DE BERNE DU 9 SEPTEMBRE 1886

La Commission chargée de rédiger le projet, dut examiner la question des instrument musico-mécaniques. Sans doute le phonographe, et, d'une façon générale, tous les instruments qui reproduisent la parole par une sorte de photographie du son, étaient encore trop peu connus pour attirer l'attention de la commission. Mais les instruments purement mécaniques où les notes étaient piquées sur des cylindres, découpées dans des cartons, détachées sur des lamelles vibrantes, connaissaient déjà un grand succès.

A plusieurs reprises, les tribunaux français avaient déjà condamné comme contrefacteurs les fabricants qui reproduisaient des airs de musique sans l'autorisation des compositeurs¹. Or, l'industrie musico-mécanique était située, pour une faible partie dans le Jura, et, en presque totalité, dans les cantons suisses, à Genève surtout. Aussi la Suisse avait-elle obtenu de la France la loi du 16 mai 1866 qui autorisait les fabricants d'instruments à adapter librement les airs de musique non encore tombés dans le domaine public. Si l'on songe au peu d'importance de ces instruments à cette date, au vote assez récent de la loi française de 1866, au fait que la Conférence siégeait en territoire suisse et devait son existence à la bonne volonté du gouvernement de ce pays, on comprend pourquoi la convention adopta la clause de protection des machines parlantes, clause si précieuse pour la Suisse.

Ajoutons que les traités signés par la Suisse et la Belgique, le 25 avril 1867, art. 4, par la Suisse et l'Italie, le 22 juillet 1868, art. 4, avaient repris les dispositions de la loi de 1866.

Quant à l'accord franco-suisse du 23 février 1882, il reproduisait les termes mêmes de la loi du 16 mai 1866.

Le Conseil fédéral suisse présenta à la Conférence de Berne, le projet suivant² :

« Définir que les mots : arrangements de musique, ne s'appliquent pas aux morceaux reproduits par des instruments automatiques tels que pianos électriques, boîtes à musique, orgues de barbarie ». L'article 4 de la Convention de Berne décidait en effet que « tous *arrangements*

1. Cassation, 13-2-1863. Debain (D. 63-1-202).

2. Actes de la Conférence de Berne, p. 13 et 62.

de musique » seraient considérés comme contrefaçon s'ils n'étaient faits avec le consentement des compositeurs.

La délégation allemande, favorable elle aussi à la protection des instruments musico-mécaniques, avait proposé de ne pas mentionner les « arrangements » dans l'énumération de l'article 4.

Le résultat de tous ces efforts fut le vote par la Commission de l'article 2 inclus dans le Protocole de clôture et ainsi rédigé : « *Il est entendu que la fabrication et la vente des instruments servant à reproduire mécaniquement les airs de musique qui sont du domaine privé ne seront pas considérées comme constituant le fait de contrefaçon musicale¹* ». Ce texte correspondait presque littéralement à la loi française du 16 mai 1866 et à l'article 14 du traité franco-suisse de 1882.

On en aperçoit les conséquences pratiques. Les airs et morceaux littéraires tombés dans le domaine public pouvaient être naturellement adaptés librement.

L'article 2 visait le cas où l'air adapté, étant encore dans le domaine privé, appartient à l'auteur, à ses héritiers ou à un cessionnaire. Même dans ce cas, le fabricant n'aura jamais besoin pour éditer et vendre un disque, de l'autorisation du compositeur dont l'air est reproduit. Or, cette autorisation aurait été subordonnée au paiement d'un droit dont l'industriel se trouve affranchi.

Ce projet fut présenté le 18 septembre 1884 à la Conférence qui l'accepta sans modification.

Dans le texte définitif de la convention, il figura sous l'article 3 du Protocole de clôture. Comme aucune disposition n'était prise pour réglementer l'exécution publique

1. Actes de la Conférence de Berne, p. 63.

des compositions protégées, par des instruments de musique mécaniques, les délégués crurent devoir accompagner le chiffre 3 du commentaire suivant¹ : « Vu la difficulté qu'il y a à régler la question de la reproduction sonore, la Commission propose que la Conférence ne se prononce pas sur la question de savoir si l'exécution publique d'une œuvre musicale au moyen d'un des instruments mentionnés à l'article 3 est ou non licite. »

L'interprétation de la Convention de Berne

L'avocat italien Rosmini a pu dire au sujet de l'article 3² :

« Avouons que la lettre de la loi est très large et pourrait, à première vue, donner quelque espoir à MM. les fabricants d'aristas et similia ». En effet, le protocole de clôture ne donnait pas d'énumération limitative, ce qui eût été possible, étant donné le petit nombre d'instruments mécaniques existant à cette époque.

Il faut remarquer que l'article 3 ne visait que les « airs de musique ». C'est que les boîtes à musique et les orgues de Barbarie ne reproduisaient pas de morceaux littéraires. Par conséquent, il n'y avait pas lieu de prévoir une protection spéciale pour les adaptations de paroles ou d'airs avec paroles.

Nous verrons que la jurisprudence française se montra favorable à cette thèse³.

Le chiffre 3 donna lieu dans bien des pays, en Italie

1. Actes de la Conférence, p. 55.

2. Rosmini, *La question des instruments mécaniques. Droit d'auteur*, 1895, p. 54.

3. Cour de Paris, 1^{er} février 1905.

et en Allemagne particulièrement, à des interprétations restrictives. L'avocat Rosmini commentant quelques arrêts du Tribunal impérial d'Allemagne, disait : « Le Protocole de clôture n'est qu'un texte international qui ne peut faire échec d'une manière aussi forte, à un principe général de l'importance de celui qui protège les auteurs contre la reproduction non autorisée de leurs œuvres¹. »

Cette interprétation stricte pouvait, du reste, être admise. En 1886, on ne connaissait guère pas les nouveaux instruments mécaniques où le cylindre fixe était remplacé par des rouleaux et des disques interchangeables. La commission de la conférence n'avait donc pu les viser.

M. Numa Droz, président de la Conférence de Berne, confirma lui-même cette opinion :

« On a réservé la question, disait-il à la Conférence de Berne, au point de vue des boîtes à musique. Mais depuis lors, par suite des progrès de la mécanique, on a fabriqué des appareils qui réalisent de véritables atteintes au droit de l'auteur². »

Et il ajoutait : « Il s'agit d'interpréter l'article 3, ainsi que le fait avec beaucoup de prudence la Cour suprême de Leipzig, de telle manière que cet article ne soit pas étendu inconsidérément à tous les instruments reproduisant des airs de musique. »

Le savant juriste Pouillet, qui siégeait à la même Conférence, fit la discrimination entre les boîtes à musique et les instruments à organes interchangeables. « Ces cartons (perforés), disait-il, ne sont autre chose que de véritables partitions, indépendantes de l'instrument, puisqu'ils s'en

1. *Droit d'auteur*, 1895, p. 54 et suiv.

2. *Compte rendu de la Conférence de Berne*, p. 14 et 44.

séparent, qu'on les fournit par abonnements, qu'ils sont susceptibles d'être plus ou moins longs suivant l'importance du morceau et qu'on peut les faire se succéder sur l'instrument indéfiniment. Il y a donc lieu de ne pas confondre ces instruments avec les boîtes à musique et les orgues de Barbarie, auxquels on *a exclusivement songé*, lors de la rédaction de l'article 3 du Protocole¹. »

En dépit de ces avis autorisés, la distinction proposée ne triompha pas. Il fut généralement admis que la convention de Berne exonérait de toute autorisation, aussi bien les machines à organes interchangeables que celles qui étaient munies de mécanisme fixe².

CHAPITRE III

LES CONGRÈS DE L'ASSOCIATION LITTÉRAIRE ET ARTISTIQUE INTERNATIONALE

Ce sont ces Congrès qui avaient déterminé l'ouverture de la Convention de Berne. Ils se réunirent par la suite annuellement. Comme ils ne comprenaient que des délégués sans

1. Compte rendu de la Conférence de Berne, p. 43.

2. Toutefois, l'arrêt du 19 décembre 1888 (Trib. Impérial d'Allemagne. Affaire Waldmann) déclarait : « Parmi les instruments de fabrication licite (en vertu de la Convention), sont compris uniquement ceux où le corps sonore et la mécanique le faisant résonner sont liés d'une manière si étroite que ce n'est que leur ensemble qui représente l'instrument de musique et constitue l'objet de vente ». *Le Droit d'auteur*, 1889, p. 118.

caractère officiel, ils ne purent naturellement qu'exprimer des vœux.

Les Congrès ne cessèrent de protester contre l'article 3 du protocole de clôture.

Déjà la seconde conférence de Berne de 1889 avait rédigé le vœu suivant :

« 15. Il est à désirer que l'article 3 du Protocole de clôture soit restreint aux boîtes à musique et ne soit pas étendu indistinctement à tous les instruments servant à reproduire mécaniquement les airs de musique. » Le Congrès de Londres (4 octobre 1890, Résolution V), de Neuchâtel (1891, Résolution, art. VIII), renouvelaient les mêmes vœux.

L'article VII des résolutions votées au Congrès de Milan tentait d'imposer la distinction proposée par les auteurs. « L'article 3 du Protocole de clôture de la convention de Berne ne s'appliquant qu'aux boîtes à musique et aux orgues de Barbarie, l'usage de tous orgues et accessoires interchangeables quelconques, tels que cartons perforés, disques, etc... constitue le fait de contrefaçon musicale. Le 4 mai 1886 fut signé à Paris, par les représentants officiels des diverses puissances un Acte additionnel à la Convention de Berne. A cette occasion, le gouvernement allemand proposa, dans un mémoire qui fut joint à l'acte additionnel, la formation d'un syndicat destiné à percevoir les tantièmes dus pour l'exécution publique d'œuvres musicales. Ainsi s'affirmait la volonté des Etats de ne pas étendre aux exécutions publiques par des instruments musico-mécaniques, la franchise qui avait été accordée aux fabricants de disques et d'instruments.

Au reste, l'article 3 du protocole fut même remis en question. Mais la délégation allemande estima que « la question des instruments de musique mécaniques n'était

pas encore mûre pour une solution internationale¹. » L'Allemagne invoquait le fait que dans la plupart des Etats, aucune loi relative à ces instruments n'était encore intervenue. Ne valait-il pas mieux, dans ces conditions, attendre que les autorités législatives se fussent prononcées afin de concilier tous les intérêts?

Le *statu quo* fut donc maintenu. Pour un temps indéterminé, les œuvres du domaine privé restaient abandonnées à la libre adaptation.

Les Congrès de l'Association littéraire réunis à Monaco (1897), à Vevey (1901), à Naples (1902), à Weimar (1903) renouvelèrent les doléances des auteurs en demandant la suppression, ou du moins la modification de l'article 3 du protocole.

Au Congrès de Mayence, en 1908, l'Allemagne proposa d'instituer pour les auteurs la protection demandée, mais de réduire leurs droits par l'adoption de la licence obligatoire. Ce régime devait s'étendre même aux autorisations d'exécuter publiquement l'œuvre au moyen d'instruments mécaniques.

Devant de telles prétentions, plusieurs délégués déclarèrent qu'ils préféreraient, dans l'intérêt des auteurs, voir maintenir purement et simplement l'article 3 du protocole.

La résolution qui résulta de ces débats était la suivante :

« Art. 3. — Le Congrès de Mayence demande à nouveau, comme le Congrès de Neufchâtel, la suppression du n° 3 du Protocole, c'est-à-dire la suppression de tout régime de faveur pour la fabrication et la vente des instruments mécaniques. Il considère que le système de la licence obligatoire proposé à la Conférence de Berlin porterait une

1. Actes de la Conférence de 1896, p. 200.

atteinte si grave aux principes mêmes du droit d'auteur *que le statu quo serait encore préférable*. En tout cas, il doit être bien entendu que la liberté de reproduction accordée par le n° 3 du Protocole de clôture ne s'étend pas à l'exécution. »

CHAPITRE IV

REVISION DE LA CONVENTION DE BERNE A BERLIN LE 13 NOVEMBRE 1908.

Les réclamations incessantes des congrès de l'Association littéraire internationale, tant sur la question des instruments mécaniques que sur les principes généraux relatifs au droit d'auteur, provoquèrent l'ouverture d'une conférence officielle à Berlin.

Quatorze Etats s'y firent représenter. L'Allemagne, la Belgique, l'Espagne, la France, l'Angleterre, l'Italie, la Suisse, la Tunisie, la république de Liberia, avaient déjà signé la conférence de Berne. Le Japon, le Luxembourg, la principauté de Monaco, la Norvège, la Suède constituaient de nouveaux adhérents. L'article 3 du protocole de clôture de la convention de Berne fut révisé et figura dans la nouvelle convention, sous le chiffre 13 ainsi rédigé :

« Art. 13. — *Les auteurs d'œuvres musicales ont le droit exclusif d'autoriser :*

1^o *L'adaptation de ces œuvres à des instruments servant à les reproduire mécaniquement.*

2^o *L'exécution publique des mêmes œuvres au moyen de ces instruments.*

Des réserves et conditions relatives à l'application pourront être déterminées par la législation intérieure de chaque pays en ce qui le concerne. Mais toutes réserves et conditions de cette nature n'auront qu'un effet strictement limité au pays qui les aura établies.

La disposition de l'alinéa 1^{er} n'a pas d'effet rétroactif et, par suite, n'est pas applicable dans un pays de l'Union aux œuvres qui, dans ce pays, auront été adaptées licitement aux instruments mécaniques avant la mise en vigueur de la présente convention.

Les adaptations faites en vertu des alinéas 2 et 3 du présent article et importées sans autorisation des parties intéressées dans un pays où elles ne seraient pas licites pourront y être saisies ».

Le terme d'« *adaptation* » donna lieu à des critiques. L'adaptation est l'enregistrement matériel de sons sur les originaux. Mais ce n'est là qu'une première phase. Les originaux seront ensuite reproduits à des milliers d'exemplaires. Il y a alors *édition*. Certains délégués auraient voulu que le texte fût ainsi rédigé :

« Les auteurs... ont le droit d'autoriser :

1^o *L'adaptation... ainsi que l'édition consécutive à cette adaptation. »*

En fait l'équivoque n'était pas possible. Le droit des auteurs sur les éditions musico-mécaniques était enfin reconnu. Tous les délégués, sauf ceux de la Suisse, désireux de protéger l'industrie de ce pays, avaient été favorables à cette protection. L'Italie fut, plus particulièrement, l'instigatrice de la réforme.

Une fois de plus, la délégation allemande avait proposé d'adopter la licence obligatoire. Mais les adversaires encore nombreux de ce système triomphèrent aisément¹. Ils firent préciser que « l'auteur a le *droit exclusif* d'autoriser » toute adaptation.

Désireuse d'imposer, sur son territoire, la licence obligatoire, la Grande-Bretagne proposa de laisser à chaque Etat le soin de prendre les mesures nécessaires pour concilier les intérêts des artistes et ceux des industriels.

Cette intervention provoqua l'adjonction à l'article 13, de l'alinéa 2, qui prévoit que des « réserves et conditions » pourront être déterminées par la législation intérieure de chaque pays ».

En fait, cet alinéa enlevait toute portée à l'article 13, dans les pays favorables à l'industrie musico-mécanique. Il est vrai que l'effet serait « strictement limité » au pays qui aurait établi ces réserves. Seuls, par conséquent, les auteurs ou compositeurs, sujets de cet Etat verraient leurs droits limités. Les étrangers, sujets d'un pays unioniste, devraient recevoir la pleine protection accordée par l'article 13. Ainsi, les auteurs nationaux seraient, dans ces Etats, moins bien traités que les étrangers. Au XXI^e Congrès de l'Association littéraire qui siégea à Copenhague en 1909, le rapporteur, M. Jean Lobel, s'éleva contre ce droit de formuler des réserves. Cette disposition réduisait encore « les maigres concessions que l'ancienne convention de Berne n'avait pu refuser aux auteurs ». Si elle exonérait de toute autorisation les fabricants d'instruments mécaniques, la Convention de 1886 laissait du moins intact le

1. Cf. le commentaire du texte dans « La Convention de Berne ». Extrait des *Annales du Droit commercial*, Rousseau édit., Paris, 1914.

droit exclusif de l'auteur sur les exécutions publiques d'airs de musique par des phonographes, gramophones, etc. A l'avenir tous les Etats signataires pourraient édicter des « réserves » aboutissant à sa suppression.

Toutefois, le droit d'exécution que la Convention de Berne n'avait pas formellement protégé était soumis désormais à l'autorisation exclusive de l'auteur (article 13, alinéa 1). Ce succès compensait, en réalité, la faculté hypothétique de pouvoir le restreindre par l'adjonction de réserves. Le droit d'exécution devait, par ailleurs, rester intact, là où il avait été sauvegardé auparavant, même pour des œuvres utilisées jadis librement.

La question se posa de savoir si l'on entendait par « conditions et réserves » toutes les restrictions, pourvu que le droit d'auteur ne fût pas complètement supprimé, ou bien, si l'on ne pouvait aller au delà des réserves discutées à Berlin en 1908. La première solution prévalut.

L'alinéa 3, relatif à la *non-rétroactivité* de la protection des auteurs, souleva de graves discussions. Cet alinéa avait été proposé par les délégués français comme une condition *sine qua non*. Le gouvernement français voulait sauvegarder l'industrie du disque, assez florissante, dans notre pays, en 1908. La délégation anglaise avait appuyé la proposition. C'est en vain que l'Italie tenta de s'opposer à toute limitation, dans le passé comme dans le présent, du droit exclusif des auteurs.

En vertu de l'alinéa 3, ne seraient pas protégées « les œuvres qui auraient été adaptées licitement aux instruments mécaniques avant la mise en vigueur de la convention ». Cette date devait varier d'Etat à Etat, suivant le moment où chaque pays aurait ratifié la nouvelle convention.

Les œuvres visées par l'alinéa 3 tomberaient dans le domaine public : elles pourraient être indéfiniment adaptées et vendues dans l'avenir, sans autorisation. Il fallait, bien entendu, que l'adaptation, faite « avant la mise en vigueur de la convention », eut été réalisée dans un pays qui, dès cette époque, exemptait les fabricants de toute autorisation.

Il résulte du rapport de M. Renault, délégué français, que la faculté d'établir des réserves, s'étendait au règlement de l'effet rétroactif. Il était donc permis à chaque Etat de ne pas admettre dans sa législation interne le principe de non-rétroactivité. Ces Etats n'auraient pas, du reste, à invoquer l'article 13. La convention constituant un minimum de protection, chaque gouvernement avait le droit d'élever ce minimum. Les auteurs unionistes, sujets étrangers, pourraient, comme les nationaux, demander le bénéfice de ces mesures.

Le mot « œuvres » employé par l'alinéa 3 pouvait soulever des difficultés. Mais le rapport de M. Renault était très précis à ce sujet. Il fallait entendre par « œuvres » les adaptations faites licitement à des instruments mécaniques.

D'autre part chaque Etat ayant le droit d'appliquer l'article 13 avec effet rétroactif, pouvait à *fortiori* réduire la non-rétroactivité, soit quant à la période pour laquelle elle était prescrite, soit quant au nombre des œuvres ou quant à la qualité des instruments protégés.

Certains États unionistes considéraient, assez justement, que des instruments perfectionnés comme le phonographe n'avaient pu être visés par l'article 3 du protocole.

Dans ces pays, les reproductions faites sur de semblables instruments ne seraient pas protégées par la non-rétroactivité. Le Congrès de Copenhague aurait voulu li-

imiter encore le principe de non-rétroactivité en décidant que l'exécution publique des airs enregistrés pendant la période transitoire serait absolument interdite.

Le congrès se basait sur le fait que la convention de Berne révisée, distingue nettement le droit d'enregistrement du droit d'exécution et n'aurait attribué qu'au premier le caractère de non-rétroactivité.

Cette mesure eût été draconienne, car les cafetiers, restaurateurs, etc..., n'auraient plus eu intérêt à acheter un disque qu'ils ne pourraient faire entendre à leurs clients.

Les lois allemande et suisse ont expressément accordé le droit d'exécution publique, pour les organes fabriqués licitement.

Dans son rapport à la Conférence de Berlin, M. Renault insista sur le fait que la Convention révisée ne s'était pas prononcée sur les airs de musique accompagnés de paroles, ou sur les disques reproduisant des morceaux littéraires. Il considérait que la Convention de Berne les avaient laissés hors de ses prévisions, et qu'ils devaient être soumis dès 1886 au droit exclusif de l'auteur¹.

Résultats de la Convention de Berne révisée

La protection accordée par l'alinéa 1^{er} fut mise en pratique dans tous les pays unionistes.

Les réserves de l'alinéa 2 portèrent surtout sur la licence obligatoire, que l'article 13 n'admettait pas.

L'Allemagne, l'Angleterre, la Suisse usèrent de leur droit de réserve, pour établir ce système.

1. Actes de la Conférence de Berlin, p. 236.

La non-retroactivité prévue par l'alinéa 3 donna lieu surtout à des difficultés de détail. La mise en application fut compliquée du fait que les délais de protection variaient suivant la date d'adhésion à la convention de Berne, et suivant les interprétations jurisprudentielles du terme « œuvres protégées ».

Aussi la société allemande de perception des droits musico-mécaniques, l'*Ammre*, fit-elle signer aux fabricants un contrat aux termes duquel une somme uniforme serait due pour toute adaptation, qu'elle fût antérieure ou postérieure aux dates fixées par l'article 13.

Nous avons dû étudier en détail la Convention de Berne révisée, car l'article 13 a été maintenu, comme nous le verrons, par la Conférence de Rome. Il constitue donc, aujourd'hui encore, la charte des instruments musico-mécaniques.

CHAPITRE V

CONGRÈS DE L'ASSOCIATION LITTÉRAIRE ET ARTISTIQUE INTERNATIONALE TENU A LUGANO LES 2-4 JUIN 1927.

Ce Congrès, réuni au moment où la Conférence de Rome allait s'ouvrir, appelait par avance l'attention des délégués sur le fameux alinéa 3 de l'article 13 relatif à la non-rétroactivité. L'Association exprimait le désir de voir supprimer cet alinéa, néfaste à la plupart des auteurs un grand nombre d'airs ayant été enregistrés avant la mise en vigueur de la Convention de Berne révisée.

Le Congrès rédigea la proposition que voici : « l'alinéa 3, supprimé, serait remplacé par la phrase suivante : « La disposition de l'alinéa 1 *n'a pas d'effet rétroactif* et, par suite, n'est pas applicable, dans un pays de l'Union, aux réalisations matérielles d'adaptations licites faites antérieurement à la mise en vigueur de la présente convention ou en *cours d'exécution* lors de cette mise en vigueur. »

CHAPITRE VI

LA CONFÉRENCE DE ROME

du 2 juin 1928

Cette conférence avait pour but de reviser pour la seconde fois la Convention de Berne. Elle avait donc un caractère officiel, puisqu'elle devait aboutir à la révision d'un traité international¹.

L'Allemagne, l'Angleterre, l'Autriche, la Belgique, le Brésil, la Bulgarie, le Danemark, l'Espagne, l'Esthonie, la Finlande, la France, la Roumanie, le Portugal, la Pologne, les Pays-Bas, la Norvège, la principauté de Monaco, le Maroc, le Luxembourg, l'Italie, le Japon, la Grèce, la Hongrie, la Suède, la Suisse, la Syrie, le Liban, la Tunisie, la Tchécoslovaquie y étaient représentées. Ces Etats groupaient une population totale de 960 millions d'âmes.

La présence de nombreux représentants de l'industrie phonographique ne permit pas d'adopter les propositions du Congrès de Lugano relatives à l'effet rétroactif. D'autre part, l'alinéa 3 de l'article 13 accordait le bénéfice de la non-rétroactivité aux œuvres qui auraient été enregistrées avant la mise en vigueur de la *présente* convention. Lors de la rédaction de cet alinéa, en 1908, il s'agissait de la convention de Berne révisée à Berlin.

Mais il fallait entendre désormais par « présente con-

1. Cf. *Actes de la Conférence de Rome*, 1 vol. édité par le Bureau de l'Union internationale pour la protection des œuvres littéraires et artistiques.

vention » la nouvelle Convention de 1928. Si l'on avait maintenu dans l'alinéa 3, relatif à la non-rétroactivité, les termes « présente convention », tous les airs enregistrés avant la mise en vigueur des Actes de 1928, seraient tombés dans le domaine public. On aurait ainsi étendu de vingt ans (1908 à 1928) la période pendant laquelle les adaptations pouvaient être opérées librement.

Une telle décision eût été par trop injuste pour les compositeurs. Le nouvel alinéa 3, complété, est ainsi conçu :

« La disposition de l'alinéa 1 (protection des auteurs) n'a pas d'effet rétroactif et, par suite, n'est pas applicable dans un pays de l'Union aux œuvres qui, dans ce pays, auront été adaptées licitement aux instruments musico-mécaniques avant la mise en vigueur de la Convention signée à Berlin le 13 novembre 1908 et s'il s'agit d'un pays qui aurait accédé à l'Union depuis cette date, ou s'il y accédait dans l'avenir, avant la date de son accession. »

Le dernier terme de l'alinéa 3 envisage le cas où un pays accèderait à la Convention de Berne après 1908. Dans ce pays, les fabricants pourraient invoquer le bénéfice de la non-rétroactivité jusqu'à la date de la ratification, quoique cette date fût généralement postérieure à 1908.

Juridiquement, on aurait dû prolonger le délai de 30 jours après la date de la ratification. Ces 30 jours auraient représenté le temps nécessaire pour la mise à exécution de la convention dans le pays adhérent.

Mais la conférence de Rome n'a pas voulu étendre ainsi la période de non-rétroactivité. Avertis officiellement par l'adhésion de leur gouvernement, les fabricants auraient adapté le plus grand nombre d'airs possible pendant ce délai de grâce.

Ainsi la Conférence de Rome a laissé intact l'ancien

article 13, si l'on excepte la brève addition faite à l'alinéa 3. Le statu quo est maintenu purement et simplement. C'est un échec pour les Anglais et les Allemands, partisans de la licence obligatoire. L'industrie phonographique avait atteint, chez eux, de telles proportions que leurs délégués ont fait de grands efforts pour imposer un régime très favorable aux fabricants.

Le rejet de la licence est en revanche une victoire à l'actif des délégations italiennes et françaises. M. Grunebaum-Ballin, président du conseil de préfecture de la Seine, jurisconsulte de la direction générale des Beaux-Arts, était tout désigné pour représenter la France à Rome, puisqu'il a joué un rôle considérable dans l'élaboration de nos lois sur le droit d'auteur. Son influence a été prépondérante dans la lutte contre la licence obligatoire. Défenseur énergique du droit moral des artistes, M. Grunebaum-Ballin n'a pas voulu que le compositeur fût dépouillé de ce droit dans le domaine de l'industrie musico-mécanique. Il a été soutenu par l'unanimité de nos délégués, particulièrement par le grand compositeur André Messager et par M. Tournier, directeur de l'Edifo.

Le droit moral a été, en outre, affirmé sur deux nouveaux points, à Rome. En premier lieu, l'auteur peut s'opposer à toute démarcation, mutilation et autre modification de son œuvre. Cette disposition pourra donner lieu à de fréquentes applications en matière phonographique. Les adaptations nécessitent souvent, en effet, des suppressions ou des modifications que l'auteur doit pouvoir contrôler très strictement. D'autre part, lorsqu'il s'agit d'une œuvre créée en collaboration, le droit d'auteur durera 50 ans après la mort du *dernier collaborateur*, ce qui peut, dans

certains cas, reculer considérablement le délai¹. Voici, maintenant, le revers de la médaille : si le droit exclusif de l'auteur est maintenu, la possibilité, toujours admise, d'introduire des « réserves » a permis aux gouvernements partisans de la licence obligatoire, de conserver ou d'adopter ce système, dans les limites de leur territoire. Ce droit aux « réserves » a été conservé malgré les efforts de nos délégués qui auraient voulu abolir l'institution de la licence dans tous les Etats de l'Union.

1. Cf. une interview d'André Messager (*l'Edition musicale vivante*, juin 1928).

DEUXIÈME PARTIE

Le Statut des instruments musico-mécaniques en France

PREMIÈRE SECTION

LE DROIT D'AUTEUR

SUR LES ORGANES FABRIQUÉS

La question des instruments musico-mécaniques s'est posée très tôt en France : la première décision judiciaire que nous aurons à étudier date de 1859. Nous verrons comment la jurisprudence s'est montrée généralement favorable aux auteurs dans la mesure où les lois en vigueur le lui permettaient. En revanche, le législateur, impressionné par les réclamations de l'Etat suisse, a favorisé le plus longtemps possible les facteurs d'instruments au détriment des compositeurs.

En 1917 seulement, bien après la plupart des Etats de l'Union, une loi protectrice est enfin intervenue. Encore cette loi, fort incomplète, a-t-elle manifesté son indulgence aux industriels en écartant d'une façon très large le principe de rétroactivité. Hostile à la licence obligatoire que réclamaient ces derniers, insuffisamment explicite sur la question des redevances dues aux auteurs, cette loi ne satisfait plus personne à l'heure présente et sa revision est unanimement demandée.

CHAPITRE PREMIER

PÉRIODE ANTÉRIEURE A LA LOI DE 1866

Toute cette période a été régie par les articles 1 et 3 du décret loi des 19-24 juillet 1793, ainsi conçu :

Article premier. — Les auteurs d'écrits en tout genre, les compositeurs de musique, les peintres et dessinateurs, jouissent pendant leur vie entière du droit exclusif de vendre, faire vendre, distribuer leurs ouvrages dans le territoire de la République et d'en céder la propriété en tout ou partie.

Art. 3. — Les officiers de paix seront tenus de confisquer à la réquisition et au profit des auteurs, compositeurs, peintres ou dessinateurs et autres, leurs héritiers ou cessionnaires, tous les exemplaires des éditions imprimées ou gravées sans la permission formelle et par écrit des auteurs.

Rien ne pouvait faire prévoir aux auteurs de cette loi l'invention d'instruments musico-mécaniques. Mais, lors de leur apparition, il fut facile d'appliquer aux fabricants ces dispositions très générales. Dire que tout auteur avait « le droit exclusif » de vendre, faire vendre ses ouvrages, et la possibilité de faire confisquer les éditions imprimées ou gravées sans son autorisation, c'était lui reconnaître ce droit exclusif sur toute adaptation de ses œuvres aux boîtes à musique, orgues de Barbarie, etc.

Sans doute pouvait-on dire qu'il ne s'agissait pas ici d'éditions gravées ou imprimées, puisque les airs étaient piqués sur des cylindres ou découpés dans des cartons.

mais les tribunaux ne s'arrêtèrent pas à une interprétation aussi stricte de la loi.

La même objection pouvait être faite à l'article 425 du Code pénal qui réprime le délit de contrefaçon :

« Art. 425. — Toute édition d'écrits, de composition musicale, de dessin, de peinture ou de toute autre production, imprimée ou gravée en entier ou en partie, au mépris des lois et règlements relatifs à la propriété des auteurs, est une contrefaçon ».

Le Code pénal ne vise en effet que les reproductions obtenues par l'imprimerie ou par la gravure. Mais ici encore, les tribunaux considérèrent que les termes de l'art. 425 étaient purement énonciatifs.

Le premier conflit fut soulevé par Debain, l'inventeur de l'antiphone.

Désireux de tirer parti de son invention, Debain, qui avait obtenu un brevet, adapta des airs de musique sur des planchettes à chevilles, destinées à des pianos mécaniques. Ces airs appartenaient au domaine privé. Le fabricant n'ayant pas demandé d'autorisation aux compositeurs dont il « piquait » les airs, fut actionné par eux devant le tribunal de la Seine. Debain ne put triompher ni devant le tribunal (jugement du 25 mai 1859) ni devant la Cour de Paris (arrêt du 16 décembre 1859)¹.

La Cour estima que l'article 425 du Code pénal était énonciatif et qu'on devait considérer comme une édition faite sans droit « toute reproduction qui a pour effet de faire retirer un profit quelconque de l'œuvre d'autrui ».

En présence d'un arrêt aussi nettement motivé, Debain se résigna à traiter avec un grand nombre de compositeurs. Il se rendit cessionnaire de leurs droits musico-mécaniques.

1. *Annales du droit industriel*, 1860, p. 231.

Certains fabricants prétendirent, à leur tour, pouvoir enregistrer sans autorisation les airs pour lesquels Debain avait acquis le droit exclusif d'adaptation.

L'inventeur de l'antiphone les menaça de poursuites. Il y eut des transactions. Mais quelques fabricants résistèrent. Traduits devant le tribunal correctionnel de la Seine, ils furent tous condamnés en 1861 par quatre jugements¹ pour les motifs énoncés dans l'arrêt de la Cour de Paris, du 16 décembre 1859.

L'un des condamnés fit appel de ce jugement qui fut confirmé par la Cour de Paris, le 28 novembre 1861². La Cour éleva même à 2.000 francs le chiffre des dommages alloués à Debain. Le vaincu s'obstina et se pourvut en cassation. Par un arrêt du 1^{er} mai 1862, la Cour de cassation, sans s'expliquer sur les questions de contrefaçons, cassa, pour défaut de motif. Elle estimait, en effet, que l'adversaire de Debain avait été de bonne foi. L'affaire fut renvoyée devant la Cour de Rouen qui statua le 31 juillet 1862³. Pour la première fois, le fabricant poursuivi eut gain de cause : la Cour estima que les cylindres litigieux ne constituaient pas des contrefaçons, parce qu'ils ne rentraient pas dans la définition fournie par l'article 425, dont les termes, prétendait-elle, devaient être interprétés strictement. Contre l'arrêt de la Cour de Rouen, Debain forma un pourvoi en cassation.

Le 13 février 1863⁴, la Cour de cassation statua enfin sur le fond. Elle cassa l'arrêt de la Cour de Rouen, estimant qu'il fallait considérer l'article 425 comme purement

1. *Annales du droit commercial et industriel*, 1861, p. 422.

2. *Annales du droit industriel*, 1861, p. 423.

3. *Dalloz*, 1862-2-195.

4. *Ibid.*, 1863 1-202.

énonciatif. En conséquence, tout mode de reproduction susceptible de porter une œuvre à la connaissance du public devait être considéré comme une contrefaçon.

La Cour de cassation n'hésita pas à affirmer même, que le droit exclusif des auteurs était un droit de propriété. L'affaire fut renvoyée devant la Cour d'Orléans, qui condamna le défendeur pour contrefaçon, par arrêt du 22 avril 1863¹.

Parallèlement à cette longue procédure, un différend naissait entre notre inventeur et des fabricants suisses.

Debain avait fait saisir à la douane et dans les magasins d'un commissionnaire de transport aux Halles deux caisses, contenant, l'une deux cartels, l'autre une boîte à musique. Les airs reproduits faisaient partie du répertoire dont Debain était devenu cessionnaire. Ces marchandises venaient des usines suisses et étaient expédiées en transit.

Le 3 juillet 1862², le tribunal correctionnel de la Seine valida la saisie et condamna les fabricants suisses et le commissionnaire. Ce dernier déclara qu'il avait déjà transmis, sans être inquiété, plusieurs commandes de ce genre, mais, pas plus que ses prédécesseurs, il ne put, par ce moyen, établir sa bonne foi. Il interjeta appel devant la Cour de Paris qui confirma purement et simplement le jugement du tribunal de la Seine, par un arrêt du 28 novembre 1862.

Les deux fabricants suisses n'eurent pas plus de succès devant la même Cour, le 7 février 1863³.

Cet arrêt ayant été rendu par défaut, l'un des industriels fit opposition. La Cour de Paris affirma une dernière fois

1. Dall., 1863-2-88.

2. *Annales de la Propriété industrielle*, 1863, p. 61.

3. *Ibid.*, 1863, p. 65.

sa volonté de protéger le droit d'auteur en maintenant sa décision par un arrêt du 8 mai 1863.

Ainsi, en l'espace de deux mois, deux arrêts mettaient fin à une série de procès pour le plus grand triomphe des auteurs. Ces mesures avaient été, pour ainsi dire, imposées aux tribunaux par le succès croissant des nouveaux instruments mécaniques.

Ces condamnations inquiétèrent beaucoup l'industrie suisse. La fabrication des boîtes à musique était concentrée dans le canton de Genève. Si la Suisse ne vendait pas annuellement en France pour plus de 10.000 fr. de boîtes à musique, la valeur de celles qui étaient expédiées sur notre territoire à destination de l'étranger, dépassait chaque année 500.000 francs¹.

L'arrêt du 8 mai 1863 condamnant des exportateurs suisses avaient plus particulièrement ému nos voisins.

Le 30 juin 1864, à la suite des conférences ouvertes en 1863, une convention était conclue entre la France et la Suisse pour la garantie réciproque de la propriété littéraire et artistique. Le protocole final de ce traité était ainsi rédigé²:

« Le gouvernement français s'engage à présenter au Corps législatif, dans la prochaine session, un projet de loi qui déclare que la reproduction des compositions musicales par le mécanisme des boîtes à musique ou d'instruments analogues ne constitue pas la contrefaçon d'une pareille composition. De son côté le gouvernement suisse déclare que c'est dans ce sens qu'il a interprété la convention inter-

1. Rapport de Mérimée au Sénat, du 7 juillet 1865 (*Moniteur officiel* du 8 juillet 1865).

2. *Annales de la Propriété industrielle*, 1864, p. 422.

venue à la date de ce jour entre les deux hautes parties contractantes ».

La Suisse avait exigé du gouvernement français cet engagement comme condition *sine qua non*. Elle l'avait fait ajouter après coup, lorsqu'elle avait eu connaissance des arrêts rendus par nos tribunaux en 1863. Notre gouvernement présenta donc au Corps législatif le projet qui devait aboutir au vote de la loi de 1866.

CHAPITRE II

LA LOI DU 16 MAI 1866

L'exposé des motifs fut rédigé par M. Lestiboudois, Conseiller d'Etat¹.

Cet exposé commençait par fournir une étude détaillée des instruments mécaniques alors répandus. Il n'envisageait que les « boîtes à musique » plus ou moins perfectionnées.

Sans doute, faisait remarquer M. Lestiboudois, la propriété est un droit sacré, mais peut-on assimiler à un droit de propriété celui que possède le musicien sur les sons qu'il a combinés ?

Il est possible de les répéter de mémoire. D'autre part, on n'a jamais songé à exiger une redevance de l'artiste

1. Publié dans le *Moniteur officiel* du 12 juin 1865.

qui reproduit des airs sur son instrument, lorsqu'il ne s'agit pas d'une exécution publique organisée dans un but de lucre.

Or, ne peut-on assimiler à une exécution l'adaptation d'un air aux instruments musico-mécaniques ? « Dans tous les instruments mécaniques, une force quelconque met en mouvement des chevilles qui vont, dans un ordre calculé, agir sur des organes qui déterminent des vibrations sonores. N'est-ce pas là un simple moyen d'exécution¹ ? » On substitue, en somme, à l'artiste des pointes, des cylindres, des ressorts.

L'exposé reconnaît que les termes de l'article 425 doivent être considérés comme énonciatifs et doivent viser tout arrangement de musique.

Mais les cylindres et planchettes à pointes qui, dans un piano mécanique, produisent des airs n'ont rien de commun avec les caractères ou les notes de la musique gravée, imprimée, « arrangée ». Or, ce sont ces éditions musicales dont l'imitation est seule interdite.

« Quant aux planchettes, on ne peut les lire. Ce n'est pas la transcription graphique concédée à l'auteur. Il n'y a que la reproduction sonore qui ait été toujours et universellement libre². »

M. Lestiboudois convenait cependant que la protection ne pouvait s'étendre qu'aux fabricants et non à l'exécution publique de morceaux de musique par des instruments mécaniques.

Tels furent, en substance, les motifs invoqués par le

1. Les auteurs ont essayé en vain de faire prévaloir cette thèse devant la Cour de Paris en 1925.

2. La question de savoir si l'on devait assimiler les adaptations à des partitions de musique se posa devant les tribunaux allemands en 1885.

gouvernement pour l'adoption du projet. Le 20 juin 1865, le marquis d'Andelare, chargé par le Corps législatif de présenter le rapport, se montra favorable au projet.

La discussion eut lieu les 3 et 4 juillet 1865.

Certains députés opposèrent une vive résistance. Le célèbre Marie déclara, fort légitimement, que le texte portait atteinte à la propriété artistique et faisait échec aux principes consacrés par la loi fondamentale de 1793¹.

Dans la séance du 4 juillet 1866, un des membres du Corps législatif, Achille Jubinal faisait remarquer à l'Assemblée que des bandes de cartons perforés dont les trous constituaient la notation des airs de musique, commençaient à remplacer planchettes et cylindres.

Ces cartons, vendus à un prix relativement bas, constituaient un danger pour le commerce des éditions musicales ordinaires².

Malgré ces interventions qui auraient dû inspirer tout au moins au Corps législatif une certaine méfiance, le projet fut voté à une forte majorité.

Devant le Sénat, le gouvernement faillit avoir moins de succès. Le rapporteur, Prosper Mérimée, se montra très nettement défavorable au projet. Ce grand écrivain sentait combien la propriété littéraire et musicale allait être menacée. Le rapport qu'il fit entendre au nom de la Commission, le 7 juillet 1865, fut remarquable de précision et de netteté.

Après avoir fort habilement réfuté tous les arguments de l'exposé des motifs, Mérimée concluait ainsi :

« En résumé, Messieurs les Sénateurs, votre commission

1. C. Couhin, *La propriété industrielle artistique et littéraire.*

2. G. Huard, *Traité de la propriété intellectuelle.*

a été unanime pour voir dans le projet de loi une atteinte, légère il est vrai, mais fâcheuse, à la propriété ».

« Atteinte légère », les deux mots résument assez l'opinion du rapporteur et de la plupart des opposants.

Gens de lettres ou amis des auteurs, ils défendaient ce qu'ils considéraient à juste titre comme un droit de propriété. Mais en 1866 encore, ils ne croyaient lutter que pour un principe presque dénué d'application pratique. Seul, le député Jubinal avait vraiment entrevu l'importance réelle de la question. Au Sénat, comme au Corps législatif, le projet soutenu par MM. Delangle, Bonjean, Chaix d'Est-Ange, l'emporta malgré Mérimée.

Le texte définitif de la loi du 16 mai 1866 ne comprenait qu'un article unique ainsi conçu :

« La fabrication et la vente des instruments servant à reproduire mécaniquement des airs de musique qui sont du domaine privé, ne constituent pas le fait de contrefaçon musicale prévu et puni par la loi du 19 juillet 1793 combinée avec les articles 425 et suivants du Code pénal ».

Si brève fût-elle, la loi était remarquablement précise. Elle prévoyait pour éviter toute contestation possible « la fabrication et la vente ». Elle ne faisait allusion qu'aux « *airs de musique* ». Il ne s'agissait, par ailleurs, que de ceux qui appartenaient au domaine privé. Ceux du domaine public devaient naturellement échapper à toute perception. Enfin, après avoir employé le terme très net de « contrefaçon musicale », la loi écartait formellement l'application des deux textes qui protégeaient les auteurs et compositeurs : la loi de 1793 et l'art. 425 du Code pénal.

La loi de 1866, accueillie avec joie par certains fabricants, ne souleva pas une grande émotion dans le monde des compositeurs. Mais certains juristes comme Pouillet, la considé-

rèrent comme une atteinte grave au droit des auteurs, c'est-à-dire aux principes mêmes de la propriété¹.

Folleville commentait la loi en ces termes : « Cette loi a fait fléchir le principe de la propriété littéraire et artistique par des considérations d'intérêt général et international. Elle constitue une atteinte considérable apportée aux droits des auteurs² ».

Beaucoup plus tard, M. Vaunois déposait à l'Académie des Sciences morales et politiques un « projet pour l'abrogation de la loi du 16 mai 1866 ».

Cependant, la propriété littéraire n'était pas encore défendue. Sans doute en 1858 un Congrès pour la propriété littéraire et musicale s'était réuni à Bruxelles, mais il s'agissait d'une simple réunion sans caractère officiel. Les sociétés de compositeurs, de gens de lettres étaient loin d'avoir leur autorité et leur influence actuelles.

Certains commentateurs de la loi, enfin, allaient jusqu'à écrire : « La loi de 1866 est une conséquence de cette vérité que le droit des auteurs est, non pas une propriété, mais une simple création de la loi positive, que le législateur a toujours le droit et le devoir de restreindre quand des intérêts plus recommandables encore que ceux des auteurs se trouvent en jeu³ ».

A. Lebreton ajoutait du reste que la « loi nouvelle ferait grand tort aux auteurs de composition musicale ». D'un autre côté : « l'intérêt de nos fabricants des Vosges, du Jura, de Paris même, un traité que l'on venait de conclure avec la Suisse exigeaient que les droits des auteurs fussent atteints dans une certaine mesure ».

1. Pouillet, *Dictionnaire de la propriété artistique*, p. 272.

2. De Folleville, *De la Propriété littéraire*, p. 14.

3. A. Lebreton, *Droit des auteurs*, p. 224.

Ajoutons enfin que la loi de 1866 servit de modèle à l'art. 3 du Protocole de clôture de la Convention de Berne, à la Tunisie (art. 8, al. 3), à la principauté de Monaco (ordonnance du 27 février 1889), et à l'Allemagne (loi de 1901, art. 17).

CHAPITRE III

LA JURISPRUDENCE APRES LA LOI DE 1866

En raison du nombre relativement réduit des instruments musico-mécaniques et de leur imperfection, les fabricants jouirent pendant longtemps d'une sécurité totale.

En 1893, deux procès relatifs aux instruments musico-mécaniques furent portés devant le Tribunal de la Seine. Les deux jugements furent rendus le 2 août 1893¹.

Des fabricants d'orchestrons, pianistas et autres instruments de reproduction sonore furent actionnés par des éditeurs de musique pour avoir enregistré des airs acquis par ces derniers.

Dans l'une des deux affaires, le défendeur représentait une maison allemande. Il était possible de recourir à l'article 3 du Protocole de clôture comme le firent, dans des cas analogues, les tribunaux allemands.

1. *Le Droit*, 4 octobre 1893. La Loi des 8, 9, 10 octobre 1893 (Trib. Civ. Seine. Maquet et autres contre Thibouville).

Les deux jugements ne se reportèrent cependant qu'à la loi de 1866 dont l'art. 3 reproduisait presque textuellement les termes. Une question se posa ici.

La loi française était formelle : la fabrication et la vente des instruments musico-mécaniques ne constituaient pas de contrefaçon.

Mais la loi de 1866 établissait une dérogation aux principes généraux établis par la loi de 1893. N'y avait-il pas lieu dans ces conditions de l'interpréter restrictivement ? Elle devrait alors s'appliquer aux seuls instruments dont le législateur avait pu prévoir l'existence en 1866. Certains auteurs allèrent même jusqu'à dire qu'il faudrait la restreindre aux seules « boîtes à musique ».

De toute façon il s'agissait ici non de ces machines où le cylindre faisait partie intégrante du mécanisme, mais d'appareils perfectionnés dans lesquels les rouleaux ou les bandes de carton perforé étaient interchangeables. Le détenteur d'un pianista ou d'un orchestrion pouvait, en achetant pour un prix peu élevé plusieurs rouleaux, obtenir l'exécution d'un très grand nombre d'airs.

Ces cartons perforés devaient être considérés — Mérimée avait déjà tenté de le démontrer — comme de véritables éditions musicales.

Pouillet disait déjà à ce sujet : « Ces cartons ou autres organes sont indépendants de l'instrument mécanique lui-même. Ils n'en font pas partie d'une façon indissoluble. Ils constituent un mode nouveau de notation graphique, une édition de musique frappée à l'emporte-pièce, mais en tout cas un exemplaire analogue aux autres éditions gravées ou imprimées¹ ».

1. Pouillet, *Traité de la propriété littéraire et artistique*, 2^e édition, p. 874. Dans le même sens Darras : *Commentaire des jugements du 2 août 1893 (Droit d'auteur, 1893, p. 154)*.

Aux arguments qui lui étaient présentés, le Tribunal de la Seine répondit de la manière suivante : sans doute la loi de 1866 établit une dérogation particulière. Il n'y a donc pas lieu d'étendre ses prescriptions. Mais dès 1866 le législateur a fort bien pu connaître l'existence d'instruments usant d'organes interchangeables. Les cartons perforés avaient déjà fait l'objet de deux brevets, l'un au profit d'un sieur Sectu, en 1842, l'autre au profit d'un sieur Thomasson en 1864. Du reste, un des orateurs du Corps législatif, M. Jubinal, les avait sommairement décrits.

A vrai dire, cette argumentation était plus solide en principe qu'en fait. Les applications faites par Sectu et Thomasson étaient restées à peu près ignorées en 1866. Achille Jubinal en avait parlé comme d'instruments appartenant plutôt au domaine de l'avenir qu'à celui du présent.

Le jugement du 2 août 1893 estimait que les rouleaux ne constituaient pas des éditions musicales (devant être, comme telles, spécialement protégées), mais des objets d'un genre particulier destinés à l'ouïe et non à la vue. Ces organes avaient été visés par la loi de 1866. Faisant application du texte, le tribunal déclara que la fabrication des pianistas était licite et ne constituait pas le délit de contrefaçon.

Les éditeurs déboutés ayant fait appel, la Cour de Paris confirma la décision des premiers juges par un arrêt du 9 janvier 1895¹. Les motifs énoncés dans l'arrêt étaient à peu de chose près ceux du tribunal.

La partie était donc perdue pour les auteurs et les éditeurs. Ceux-ci se résignèrent. Pendant quelques années les adaptations d'airs de musique ne soulevèrent aucun

1. *Droit d'auteur*, 1895, p. 54.

litige. En 1900 cependant, des compositeurs poursuivirent devant le Tribunal de la Seine des fabricants qui avaient adapté leurs œuvres sans autorisation. Les fabricants furent condamnés par jugement du 3 décembre 1900¹. Mais il s'agissait d'un cas tout particulier : les compositeurs avaient noté directement leurs œuvres sur des cartons perforés en vue de l'exécution sur des orgues mécaniques. Ce sont ces cartons perforés qui avaient été reproduits par les fabricants. Il ne s'agissait donc plus ici d'adaptation, mais de contrefaçon.

En 1902 un compositeur, Alfieri, poursuivit, devant le Tribunal de la Seine, la Société du Gramophone. Cette société avait reproduit des airs créés par le demandeur et par divers autres compositeurs. Alfieri avait antérieurement exécuté lui-même une grande partie de ces airs devant le pavillon d'un phonographe pour le compte d'une autre société. Sur ce dernier chef, Alfieri apparaît comme un précurseur. Il entrevoyait déjà cette espèce de droit d'auteur spécial accordé à l'exécutant d'une œuvre musicale en raison de l'originalité de son interprétation. Ce principe, qui est admis aujourd'hui dans plusieurs Etats d'Europe, ne pouvait être pris en considération dès 1902.

Le 23 juillet 1902², le Tribunal débouta donc Alfieri et la Société Anglo-Italian Company qui, se jugeant propriétaire d'une certaine partie des airs enregistrés, avait réclamé elle aussi des dommages-intérêts à la Société du Gramophone. « Attendu, disait le jugement, que la Société Anglo-Italian Company n'étant pas propriétaire des morceaux dont il s'agit, présente une demande irrecevable; *attendu*

1. *Le Droit d'auteur*, 17 janvier 1901.

2. *Gazette du Palais*, 1903, nos 108 à 111.

qu'Alpieri s'est borné à exécuter des morceaux de musique devant des phonographes, mais qu'il n'a pu acquérir ainsi sur les œuvres émanant de divers compositeurs, un droit quelconque de propriété artistique. Que pour les morceaux dont il est l'auteur, ils ont été enregistrés de son consentement et avec son concours. » L'exécutant était donc battu, comme le compositeur. Son « droit d'auteur » lui était refusé sur les adaptations phonographiques. L'interprétation large de la loi de 1866 devait amener du reste tout naturellement à cette décision.

L'année suivante, en 1903¹, une grande offensive fut menée par les éditeurs Enoch, Durand, etc... contre les sociétés phonographiques (Columbia, Pathé, Gramophone).

Les éditeurs qui avaient pour eux l'autorité d'un célèbre avocat : Me Raymond Poincaré, invoquaient le fait suivant : il ne s'agissait plus ici d'airs de musique, mais d'airs *accompagnés de paroles*. Ces derniers n'ayant pas été visés par la loi du 16 mai 1866, continuaient à être régis par les textes généraux : l'article 425 du Code pénal et la loi de 1793. Toute adaptation phonographique de ces airs réalisée sans autorisation, constituait une contrefaçon. Le Tribunal, reprenant d'abord les arguments énoncés par les précédents jugements, s'attacha à prouver que les disques ne constituaient pas des éditions. Son argumentation est ici fort claire et fort précise :

« Attendu qu'il y a édition quand l'œuvre est communiquée au public par un procédé quelconque permettant à celui-ci de la lire, de l'interpréter, de l'exécuter. Que les disques phonographiques ne présentent aucun de ces caractères de l'édition, que la transcription des œuvres

1. Tribunal civil de la Seine, 1^{re} Chambre, 6 mars 1903 (*Droit d'auteur*, 1903, p. 53).

sur les parois de ces disques résulte de vibrations de l'air pendant l'exécution selon les effets variés de la parole, de la musique et se traduisent en vertu d'une loi naturelle ou physique en des gaufrages imperceptibles correspondant aux impressions successives d'une plaque vibrante et forment des aspérités presque invisibles à l'œil et donc non lisibles comme des éditions. »

Le jugement indique que la loi de 1866 ne fait aucune distinction entre les instruments musico-mécaniques et leurs organes interchangeable. Elle n'emploie que des termes très généraux et très compréhensifs, alors que les parlementaires avaient été mis en demeure par certains auteurs de se décider pour la distinction proposée.

« Il n'y a pas lieu au surplus, disait le tribunal, de considérer la loi de 1866 comme un texte dérogeant aux principes généraux édictés par la loi de 1793 et devant être, par là même, interprété strictement. La loi de 1866 n'est pas innovatrice, mais interprétative et déclarative, suivant les termes du rapport. Si, du reste, il y avait lieu de l'interpréter dans un sens, ce devait être dans le sens le plus favorable aux défendeurs, c'est-à-dire en l'occurrence aux fabricants de phonographes.

« Attendu que le juge criminel et le juge civil quant à l'appréciation des dommages, donc du délit, doivent prendre dans le doute l'interprétation la plus favorable au prévenu, laquelle est celle des défendeurs... »

Enfin le Tribunal examinant le principal motif invoqué par les éditeurs, ne se montra pas, sur ce point, plus favorable à leur égard.

Il estimait que la loi de 1866 avait visé aussi bien la reproduction de la voix humaine et des airs accompagnés de paroles que des airs musicaux proprement dits.

Sans doute « s'il y a reproduction en public par un phonographe de ces paroles chantées, alors il y a exécution publique et le droit de l'auteur naît. »

En revanche, lorsqu'il s'agit non pas d'exécution publique mais de *reproduction phonographique*, il faut dire que l'auteur est dépouillé de tous droits par la loi de 1866. Reprenant cette idée que les textes ayant un caractère pénal doivent être interprétés dans le sens le plus favorable au prévenu, le Tribunal déclarait « qu'une interprétation large, nécessaire pour le prévenu en cette matière criminelle, oblige à dire que la loi de 1866 a prétendu *comprendre dans « airs de musique » les airs avec paroles.* »

Chose étrange : le tribunal, tout en se montrant défavorable aux compositeurs, accordait à l'artiste exécutant cette espèce de « droit d'auteur » qu'il réclamait déjà sur les adaptations phonographiques.

« La reproduction sonore qui emprunte la voix (de l'artiste) qui lui est propre, son accent, et pour ainsi dire sa personnalité même ne saurait se confondre avec l'édition de l'œuvre. Elle échappe à la propriété de l'auteur. *Elle appartient à l'artiste exécutant.* »

En somme, la solution proposée par le Tribunal était logique. Défendre la propriété des airs avec paroles, tandis qu'on abandonnait celle des airs de musique ordinaires, c'était aboutir, nous le verrons, à beaucoup de singularités et de confusions.

Il n'empêche que cette solution était peu juridique. La loi de 1866 comportait les termes « airs de musique » et rien de plus. Vouloir y ajouter les airs avec paroles ou les paroles seules, ce n'était plus interpréter, c'était étendre à des cas nouveaux des dispositions législatives. Nous avons vu du reste comment les instruments envisagés en 1866

ne reproduisaient que des airs de musique et comment par conséquent toute autre adaptation s'était trouvée en dehors des prévisions du législateur. Enfin ce n'était pas sur les textes touchant la question mais sur un principe général de droit pénal que le tribunal civil avait dû fonder sa décision.

Les éditeurs de musique firent naturellement appel devant la Cour de Paris qui se prononça le 1^{er} février 1905¹.

La Cour reprit un à un les motifs exposés par le Tribunal. Allant tout de suite à l'encontre de l'interprétation fournie par le jugement sur la question de savoir si les organes interchangeables constituaient des éditions musicales, la Cour estima fort justement qu'il s'agissait en effet d'éditions ayant un caractère particulier sans doute, mais aboutissant au même résultat.

Nous allons voir, en lisant les considérants, à quel point la Cour s'était inspirée de l'argumentation de Mérimée.

Considérant qu'en effet ces disques et cylindres sont impressionnés par un stylet sous lequel ils passent, qu'ils reçoivent une notation graphique des paroles prononcées, que la pensée de l'auteur interprétée y est comme matérialisée en de multiples sillons, puis reproduite par milliers d'exemplaires de chaque disque ou cylindre, et répandue au dehors avec une écriture, spéciale sans doute, mais lisible demain pour les yeux et aujourd'hui mise à la portée de tous par les sons, que grâce à cette répétition des paroles empruntées, l'intelligence de l'auditoire est pénétrée de l'œuvre littéraire par l'ouïe comme elle l'eût été avec un livre par la vue ou avec la méthode Braille par le toucher : que dès lors c'est un mode d'édi-

1. *Droit d'auteur*, 1905, p. 35.

tion perfectionné par l'exécution et que les règles de la contrefaçon lui sont applicables. »

Après avoir rappelé que la réunion de disques permettait déjà de constituer de véritables bibliothèques, la Cour en arrivait à l'interprétation de la loi de 1866.

Contrairement à l'avis du tribunal, elle estimait que l'article unique de la loi n'avait pu viser les paroles et qu'il ne se préoccupait que de la contrefaçon musicale.

Elle constatait que le texte limitait les droits reconnus par la loi de 1793 et sanctionnés par l'article 425 du Code Pénal, qu'il était dérogatoire et non interprétatif. Il n'y avait par conséquent aucune raison d'en étendre les termes.

« Considérant que l'article 1^{er} de la loi du 16 mai 1866 ne vise que les airs de musique et non les paroles, qu'il ne se préoccupe que de la contrefaçon musicale et que, limitatif des droits reconnus par la loi de 1793, il ne saurait être étendu. »

Les airs de musique continueraient donc à être exclus de la protection, mais les paroles seules appartenant bien entendu au domaine privé ne pourraient être adaptées aux instruments mécaniques qu'avec une autorisation de l'auteur ou des ayants cause.

La même protection devait s'étendre aux airs avec paroles, « car l'œuvre commune est indivisible ».

En conséquence la Cour infirmait le jugement et disait que « l'inscription sur les disques ou cylindres des gramophones, d'œuvres littéraires avec chant ou accompagnées de musique, appartenant aux appelants est une atteinte au monopole d'exploitation commerciale des auteurs et de leurs cessionnaires. »

Contre cette décision, le syndic de la faillite Bellanger forma un pourvoi devant la Chambre civile de la Cour de

Cassation qui, par un arrêt du 21 juillet 1908¹, confirma la décision de la Cour de Paris pour les mêmes motifs.

« Attendu, disait la Cour de Cassation, que la dite loi statue exclusivement sur la reproduction « d'airs de musique » et sur la « contrefaçon musicale » qu'elle est donc étrangère aux œuvres littéraires;

« Attendu qu'à titre subsidiaire les demandeurs prétendent que la loi du 16 mai 1866, ne faisant aucune distinction entre la musique vocale et la musique instrumentale, permettrait tout au moins la libre reproduction par des instruments mécaniques, de morceaux contenant en même temps des paroles et de la musique... Mais que les paroles et la musique d'un morceau pouvant toujours être reproduites séparément, le seul fait que la reproduction par un procédé particulier de la partie musicale d'une œuvre serait permise à tous, ne saurait priver l'écrivain du droit de se prévaloir de son monopole d'exploitation relativement à la partie littéraire de l'œuvre, et que si dans les rapports respectifs de l'écrivain et du compositeur, leur œuvre commune doit à certains égards être considérée comme indivisible, cette indivisibilité ne peut être invoquée par des tiers pour se soustraire aux prescriptions légales édictées en vue de protéger le droit d'auteur... » Le même jour, la Cour de Cassation rendit un arrêt identique qui rejetait un pourvoi formé dans les mêmes conditions par la Cie française du Gramophone.

Le droit d'auteur était donc maintenu désormais, sauf pour les œuvres exclusivement musicales abandonnées aux instruments mécaniques.

1. *Droit d'auteur*, 1908, p. 19; *Gazette des Tribunaux*, 6 et 7 août 1908.

Ces arrêts, qui eurent un grand retentissement, furent diversement interprétés.

Les fabricants, suivis par les auteurs eux-mêmes, firent remarquer l'illogisme des conséquences qui allaient en découler.

« Nous restons avec cette solution étrange qu'une valse chantée est protégée parce qu'elle comporte des paroles et qu'une valse pour piano ne l'est pas. Les auteurs de paroles ont leurs droits respectés, les compositeurs de musique continuent à être spoliés¹. »

D'autres auteurs discutaient à un point de vue juridique le bien-fondé de l'arrêt. La Cour de Paris, le 1^{er} février 1905, avait fait une distinction illogique entre les paroles et l'air musical.

« Pour nous, la loi de 1866 n'est pas interprétative de celle de juillet 1793, mais dérogatoire. Elle ne doit donc être appliquée qu'aux cas prévus par le législateur. Mais si on dit qu'elle est interprétative on doit soustraire à l'application de la loi de 1793 non seulement la reproduction par le phonographe d'œuvres musicales, mais celles purement littéraires². »

Il est facile de répondre ceci : le Tribunal de la Seine a jugé que la loi de 1866 était interprétative mais la Cour a exprimé un avis tout différent. Elle considère cette loi comme « limitative des droits reconnus par la loi de 1793 » et comme ayant par conséquent un caractère dérogatoire. Il était tout naturel dans ce cas de l'interpréter *stricto sensu*.

Un an environ après le fameux arrêt du 1^{er} février 1905, le Ministre de l'Intérieur, Dubief, adressait une circulaire

1. *Bibliographie de la France*. Chronique, n° du 31 juillet 1908.

2. *Le Droit d'auteur*, 1906

aux Commissaires spéciaux des Douanes¹ : « Il résulte des considérants de l'arrêt, portait cette circulaire, datée du 8 mars 1906, que les cylindres et disques (reproduisant des paroles chantées ou non) constituent un mode d'édition perfectionné et que leur réunion permet de former une véritable bibliothèque. » En conséquence, le ministre assimilait de tels disques aux articles de librairie (livres, estampes, musique), lesquels ne peuvent être importés en France que par certains bureaux de douane et sous certaines conditions. Les commissaires auraient le droit de saisir à la douane les disques de cette espèce lorsqu'ils ne porteraient pas, soit les timbres de la société qui perçoit les redevances, soit l'autorisation des auteurs ou éditeurs non affiliés à cette société.

Il n'en restait pas moins que les décisions nouvelles constituaient un grand progrès sur le régime antérieur.² De plus en plus, les phonographes allaient reproduire des opéras, des opérettes, des chansons. Des morceaux purement littéraires étaient même adaptés. Le droit d'auteur prenait d'un seul coup une importance considérable dans un domaine d'où il était jusque-là exclu.

L'interprétation de la Cour présentait par ailleurs l'avantage d'être beaucoup plus solide au point de vue juridique que celle du tribunal. Cette interprétation faisait échec par avance à un jugement du Tribunal de Commerce de la Seine, du 20 décembre 1905². La société d'édition musicale avait assigné la Société des phonographes Pathé qui avait reproduit sans son autorisation des chansons du répertoire d'Yvette Guilbert et d'Anna Thibau d

1. *Le Droit d'auteur*, 1907, p. 41.

2. *Gazette des Tribunaux*, 2 février 1906; *Le Droit d'auteur* du 4 mars 1906, n° 59.

La Société d'édition musicale avait acquis la propriété de ces chansons. Elle invoquait elle aussi le fait que des paroles se trouvant mêlées aux airs de musique, la loi de 1866 ne pouvait s'appliquer. Le Tribunal de commerce de la Seine débouta la Société demanderesse et déclara une fois de plus qu'on ne saurait voir une édition dans un moyen de reproduction sonore tel « que la pensée de l'auteur ne puisse être comprise sans cette reproduction sonore qui est licite. »

D'autre part le Tribunal de Commerce reprenant les arguments que nous avons vu développer par le Tribunal de la Seine déclarait que la loi de 1866 étant simplement interprétative de la loi de 1793 et non dérogatoire, ne devait pas être interprétée dans un sens étroit.

CHAPITRE IV

LA LOI DU 10 NOVEMBRE 1917

En signant l'article 13 des Actes de Berlin, de 1908, la France avait pris l'engagement d'abroger la loi de 1866. La loi nouvelle devrait soumettre toute adaptation phonographique d'airs de musique à l'autorisation des titulaires de droits d'auteur, ainsi que le prévoyait l'article 13. Par un arrêt du 20 décembre 1911, M. Steeg, ministre de l'Instruction publique, institua une commission interminis-

térielle de quinze membres, comprenant les représentants des divers ministères. En 1912, cette commission tint quatre séances, sous la présidence du professeur Renault, qui avait représenté la France à la conférence de Berlin. Un rapport fut rédigé et présenté par M. Sauvel, secrétaire général du Syndicat de la propriété intellectuelle.

Le gouvernement adopta ce rapport dans son exposé des motifs¹. Après avoir rappelé les termes de la Convention de Berne révisée, il faisait remarquer que le texte nouveau devait protéger seulement les airs de musique. Il devait être bien entendu, conformément à l'arrêt du 1^{er} février 1905, que les paroles seules et les airs avec paroles n'avaient jamais été visées par la loi de 1866. Cette considération ne permettait pas d'admettre la licence obligatoire, pour les adaptations phonographiques. Enlever au droit exclusif de l'auteur, les morceaux littéraires, c'était marquer, non un progrès, mais un recul. N'imposer la licence que pour les airs de musique, c'était créer, dans le domaine musico-mécanique, un double régime, source de complications inextricables.

La licence avait été rejetée par la commission à l'unanimité moins deux voix.

La rapport de la commission et le projet du gouvernement étaient d'accord pour demander que la loi nouvelle n'eût d'effet qu'à partir de sa promulgation. C'étaient nos délégués qui avaient obtenu, à Berlin, que l'article 13 n'eût pas d'effet rétroactif.

Sur les modalités à adopter, la conclusion du projet fut la suivante : tous les *airs* qui auraient été adaptés avant la promulgation de la loi pourraient être librement enre-

1. *Journal officiel* du 27 avril 1913, p. 212 à 215.

gistrés, *dans l'avenir*, par n'importe quel fabricant, pour n'importe quelle machine parlante. Il ne s'agissait que de l'air lui-même et non du morceau d'où il était extrait.

Le 10 mars 1913, le projet était déposé à la Chambre des députés. L'article 1^{er} de ce texte prononçait l'abrogation de la loi de 1866. L'article 2 statuait, dans le sens que nous venons d'indiquer, sur les questions de rétroactivité. L'article 3 prévoyait la rédaction d'une liste des airs de musique, tombés dans le domaine public, comme ayant été enregistrés avant la mise en vigueur de la loi. Comment, en effet, les fabricants auraient-ils pu faire la preuve que telle adaptation avait été réalisée pendant la période de libre reproduction? La date de publication n'était pas convaincante. On ne pouvait d'autre part leur infliger la charge d'une preuve à peu près impossible à faire.

Aussi le projet ordonnait-il l'établissement d'un catalogue des airs devenus libres. Dans le délai de deux mois qui suivrait la promulgation de la loi, les fabricants remettraient au ministre des Beaux-Arts, un catalogue des airs adaptés par eux avant cette promulgation. L'administration rédigerait une liste générale qui serait publiée au *Journal officiel*. Aucun air de musique ne bénéficierait de l'immunité, s'il ne figurait sur la liste, à moins que le fabricant ne pût établir qu'il avait été omis par erreur. En revanche, les auteurs pourraient faire la preuve que tel air, figurant sur cette liste, n'avait été adapté, en réalité, qu'après la promulgation de la loi. L'inscription au catalogue général devait donc constituer une présomption qu'il était possible de combattre par la preuve contraire.

Enfin l'article 4 prévoyant les infractions possibles déclarait qu'il serait fait application des articles 425 et

suivants du Code pénal, réprimant la contrefaçon. Cette sanction aurait joué automatiquement, mais l'Administration des Beaux-Arts préféra fournir toutes les précisions. Le projet fut soumis à la Commission de l'Enseignement, dont le rapport fut lu à la Chambre, dans la semaine du 25 juillet 1913¹, par M. Théodore Reinach.

Après avoir exposé, lui aussi, sa défiance, pour le système de la licence obligatoire, le rapporteur envisageait, sous le même angle que la Commission interministérielle, la question de la non-rétroactivité. Il faisait remarquer à ce sujet qu'entre la mise en application de la Conférence de Berlin et la date actuelle, trois années s'étaient écoulées. Les fabricants avaient eu le temps de prévoir un changement de législation.

M. Reinach ne se doutait pas que ce délai allait être encore prolongé de plusieurs années, puisque la loi ne fut promulguée qu'en 1917.

Le projet fut voté, par la Chambre sans modification sérieuse, dans la séance du 10 février 1914. Les débats portèrent uniquement sur un amendement de M. Réville, député du Doubs. Représentant d'un pays où la vieille industrie des boîtes à musique, est encore en honneur, M. Réville demandait que l'article 2 du projet qui prévoyait la non-rétroactivité de la loi fût complété de la manière suivante :

« Continuera à être dispensée de toute autorisation du compositeur ou de ses ayants cause la reproduction par des jouets dits « boîtes à musique » ou instruments analogues, d'airs incomplets, au moyen de cy-

1. *Journal officiel*, 20 nov. 1913. Annexe n° 3050.

lindres n'ayant pas plus de 10 centimètres de longueur et de 5 centimètres de diamètre ».

Cet amendement suscita certaines inquiétudes. On se rappelait combien la loi de 1866 destinée à protéger les boîtes à musique et « *instruments analogues* » avait engendré d'injustices.

Pour ne pas retarder le vote de la loi, le gouvernement n'opposa pas une vive résistance. L'amendement fut incorporé, sans modification, à l'article 2.

L'avenir a prouvé qu'il ne constituait pas un danger pour la propriété littéraire et artistique que la protestation¹ du Syndicat de la propriété intellectuelle n'était pas fondée².

On a prétendu que cette adjonction aurait pour effet de favoriser plus particulièrement les fabricants étrangers. Il n'en est rien. En Allemagne, en Suisse, et dans tous les pays unionistes, les compositeurs français peuvent revendiquer leurs droits sur les « boîtes à musique ». Seuls seront protégés les industriels français. Au moment où le projet de loi venait d'être voté par la Chambre des députés, la guerre éclata.

Tous les travaux en cours furent momentanément suspendus. Ils ne furent repris au Sénat qu'en 1916. La commission du Sénat entendit en mars et en avril 1916 les réclamations des auteurs et des industriels. Son rapporteur, M. Catalogne, déposa, le 18 septembre 1917, un rapport bref et précis³. Après avoir indiqué les controverses auxquelles avait donné lieu le projet, M. Cata-

1. *Bibliographie de la France*. Chronique, 1914, nos 11 et 14.

2. Cf. un article de M. Vaunois, *Le Droit d'auteur*, 1917, p. 17.

3. *Doc. parlementaires Sénat*, 1917. Annexe n° 321. *J. off.*, 8 novembre 1917, p. 655.

logne demandait qu'un terme fût mis à tous ces conflits. Favorable à l'amendement Reville, il considérait les cylindres protégés comme des « jouets musicaux ». En conséquence, il proposait d'adopter le texte, tel qu'il avait été proposé au Sénat et tel que nous l'avons étudié. Ce texte fut voté le 10 novembre. La promulgation eut lieu le 14 novembre.

La loi du 10 novembre 1917 « portant abrogation de la loi du 16 mai 1866 sur la fabrication et la vente des instruments de musique mécaniques » nous régit actuellement. Elle est ainsi rédigée.

Article premier. — La loi du 16 mai 1866 relative aux instruments de musique mécaniques est abrogée.

Art. 2. (non rétroactivité). — Sera néanmoins licite la reproduction par des instruments de musique mécaniques, des airs de musique qui auront été adaptés à des instruments de cette nature avant la mise en vigueur de la présente loi. (Aucune allusion aux airs avec ou sans paroles, régis par les textes généraux et déjà protégés effectivement par l'arrêt du 1^{er} février 1905). (Suit l'amendement Réville :)

Continuera à être dispensée de toute autorisation du compositeur ou des ayants cause la reproduction par des jouets dits « boîtes à musique » ou instruments analogues, d'airs incomplets au moyen de cylindres n'ayant pas plus de 10 centimètres (0 m. 10) de longueur et de 5 centimètres (0 m. 05) de diamètre.

Art. 3. (Relatif au catalogue général des œuvres reproduites avant la promulgation de la loi). — Dans le délai de 2 mois qui suivra la promulgation de la présente loi, les fabricants d'instruments de musique mécaniques, les fabricants ou éditeurs de

parties séparées destinées à des instruments de ce genre, remettront au Ministre des Beaux-Arts un catalogue exact et complet des airs de musique adaptés par eux antérieurement à cette promulgation ou faisant partie du fonds de commerce par eux exploité.

L'Administration des Beaux-Arts arrêtera la liste générale de ces airs qui sera publiée au Journal Officiel. Aucun air de musique ne bénéficiera de l'immunité stipulée à l'article 2 ci-dessus s'il ne figure sur la liste générale, à moins que la preuve ne soit apportée par le fabricant qu'il y a été indûment omis. Les auteurs, de leur côté, conserveront la faculté de faire la preuve qu'un air figurant sur cette boîte n'avait pas fait l'objet d'une adaptation avant la promulgation de la loi¹.

Art. 4. — Les infractions aux dispositions de la présente loi sont soumises aux dispositions des articles 425 et suivants du code pénal.

Mise en application de la loi du 10 novembre 1917.

En somme, le but principal de la loi, à savoir la protection du compositeur, n'a pas été complètement atteint. Sans doute, les œuvres modernes et futures donneront lieu à la perception de droits musico-mécaniques, mais il n'en sera pas de même pour la plupart des œuvres antérieures à 1917. En 1908 déjà, le répertoire des phonographes et gramophones était considérable. De 1908 à 1917,

1. La rédaction définitive de cet article 3 a soulevé quelques protestations. On a regretté que l'administration des Beaux-Arts n'ait pas voulu se charger personnellement du contrôle, laissant à chaque intéressé la charge de la preuve, en cas d'omission ou d'inscription injustifiée.

beaucoup de fabricants prévenus, par la conférence de Berlin, qu'une loi allait mettre en vigueur l'article 13 de la convention révisée, ont adapté en hâte un grand nombre d'œuvres assez récentes qui sont ainsi tombées dans le domaine public.

On peut dire que la loi de 1917 protège l'avenir, mais non le passé et le présent.

D'autre part, nous verrons¹ comment les contrats passés par les éditeurs de musique et les compositeurs enlèvent à ces derniers les droits musico-mécaniques que pourrait leur attribuer la loi nouvelle.

La question de non-rétroactivité a soulevé de grandes difficultés. Aussi la Fédération des fabricants de rouleaux perforés d'une part, les auteurs, éditeurs et compositeurs d'autre part, signèrent-ils une convention d'arbitrage² en exécution de la loi de 1917. Beaucoup de points n'avaient pas été éclaircis par la loi. Il fallait d'abord savoir si les auteurs percevraient un pourcentage ou une redevance forfaitaire. Ce dernier système, plus simple, fut adopté.

En ce qui concerne la base de calcul destinée à établir le taux de la redevance, la Fédération se fixa sur la durée d'audition du rouleau, à raison de 1 franc pour 10 minutes. Ce taux ne pourrait jamais être inférieur à 1 franc par rouleau de 30 mètres. Pour les cartons perforés, le prix de base adopté fut de 0 fr. 05 par mètre.

Enfin, la convention réglait une question importante : celle des disques phonographiques et cylindres mécaniques. La redevance serait de 1 fr. pour une audition de 10 minutes, correspondant à une somme de 0 fr. 30 par disque.

1. Cf. p. 14.

2. *Musique et instruments*, n° 128, 10 avril 1920.

Pour le mode de perception, on eut recours au système déjà répandu du timbre. Ce carré de papier est fourni par la société de perception et apposé par le fabricant sur le disque, comme preuve de paiement.

Quant à l'organe de perception, il y avait lieu de choisir entre la Société internationale d'édition phonographique (qui percevait déjà les droits afférents aux enregistrements d'airs avec paroles ou de paroles seules) et un bureau spécial qui fonctionnerait sous le contrôle des auteurs et éditeurs. Les signataires de la Convention ne se prononcèrent pas sur ce point.

La convention d'arbitrage serait limitée à une période de cinq années, renouvelable à ce moment. Ainsi pourrait-on tenir compte, lors du renouvellement, des fluctuations incessantes du prix de revient des matières premières et du coût de la main-d'œuvre.

Nous avons cru devoir exposer tout de suite les lignes générales de cette convention type pour montrer les problèmes d'ordre pratique que soulevait la mise en vigueur de la loi nouvelle. Quant à la rédaction matérielle du catalogue général, telle que la prescrit l'article 3, elle n'a pu encore être réalisée. Le délai de 2 mois fixé par la loi pour établir cette liste des airs définitivement tombés dans le domaine public prit fin le 14 janvier 1917. Rien n'était encore fait. Sans doute, la plupart des fabricants — deux cents environ — avaient déposé leurs catalogues dans les délais légaux, mais ces catalogues, destinés généralement au public, mentionnaient, à côté des organes reproduisant des airs de musique, ceux auxquels étaient adaptés des morceaux littéraires ou musico-littéraires. L'administration des Beaux-Arts avait donc à faire un premier dépouillement. D'autre part, chaque maison importante avait présenté plusieurs

catalogues plus ou moins récents, mais qui mentionnaient souvent les mêmes œuvres. Enfin, il fallait établir un procédé de classement pratique et précis. Le 17 novembre 1919, le Ministre des Beaux Arts avait convoqué un certain nombre de personnalités : le président du Syndicat pour la protection de la propriété intellectuelle, les présidents et délégués de la Chambre syndicale des éditeurs de musique, de celle des marchands de musique, de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques, de la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique. Des difficultés nouvelles venaient de surgir. Le *Journal officiel* était déjà encombré. Comment pourrait-on y publier une liste aussi considérable ? On envisagea la possibilité de n'indiquer que le nom des fabricants et le titre de leurs catalogues. Mais comment les intéressés s'acquitteraient-ils de ce travail de dépouillement dont nous venons de parler ?

On se demanda si l'article 3, relatif au fameux catalogue, ne devrait pas être supprimé. Une mesure provisoire fut prise : l'administration des Beaux-Arts tiendrait à la disposition de tous la documentation déjà très complète qu'elle avait reçue.

Par ailleurs, des fabricants étrangers prétendirent déposer également leurs catalogues et bénéficier de la non-rétroactivité pour tous les organes qu'ils avaient fabriqués *dans leurs pays*, avant 1917, et *qu'ils vendaient en France*.

Ils prétendaient que la simple « mise en vente » dans notre pays, équivalait à la « fabrication » et devait être également protégée.

En 1921, le ministre des Beaux-Arts demanda au Con-

seil d'Etat un avis qui fut défavorable à la thèse des fabricants étrangers¹.

« Considérant que la loi du 10 novembre 1917, disait cet avis, signé par M. Trochu, maître des requêtes et M. Maringer, président de section, vise expressément et uniquement les fabricants et éditeurs, c'est-à-dire les industriels fabriquant eux-mêmes et ceux qui préparent ou sélectionnent des airs de musique en vue de la reproduction par des instruments mécaniques, et non pas les simples marchands ou vendeurs de parties séparées; qu'il doit, en raison de son caractère exceptionnel et dérogatoire, être interprété strictement; que dès lors, le fonds de commerce mentionné *in fine* doit s'entendre de celui du *fabricant* ou de l'*éditeur* à l'exclusivité de tout autre ».

Lerapporteur invoquait, à l'appui de cette interprétation l'article 13, paragraphe 3, de la convention de Berne révisée « dont la loi de 1917 avait eu pour objet de faire l'application en France ». Ce texte ne parlait que des œuvres « adaptées licitement ». Le rapport général de la commission à la Conférence de Berlin de 1908 précisait bien qu'il s'agissait d'adaptation et non de vente.

CHAPITRE V

LES PROPOSITIONS DE LOIS

1. La proposition de M. Iriart d'Etchepare

Les partisans de la licence obligatoire ne se déclarèrent pas vaincus. Le 26 décembre 1923, M. d'Etchepare,

1. *Le Droit d'auteur*^v 1921, p. 119.

député, présentait à la Chambre une proposition de loi destinée à établir ce régime en France.

Dans son exposé des motifs, M. d'Etchepare disait que sa proposition « a pour but, tout en respectant les intérêts légitimes des auteurs et de leurs ayants cause, d'empêcher la création de monopoles de fait, de nature à contrarier le développement d'une institution intéressante et à empêcher la diffusion dans le public d'œuvres qu'il est bon de répandre jusque dans nos communes rurales les plus éloignées ».

Voici le texte, très bref, de la proposition¹ :

« Article premier. — Lorsque le titulaire du droit d'auteur sur une œuvre littéraire ou artistique aura adapté cette œuvre à un instrument permettant de la reproduire mécaniquement, ou aura autorisé un tiers à opérer cette adaptation, soit en France, soit à l'étranger, toute personne ayant en France son domicile ou y possédant un établissement commercial ou industriel principal, pourra procéder librement à une adaptation semblable.

« Art. 2. — La fabrication et la vente des organes sur lesquels l'œuvre aura été enregistrée par un procédé quelconque, actuellement en usage, sera licite, sous réserve du paiement, au titulaire du droit d'auteur, d'une redevance de 5 % calculée sur le prix de vente au détail de chacun desdits organes fabriqués et vendus en France.

« Art. 3. — Le paiement sera constaté par l'apposition d'étiquettes délivrées par le titulaire du droit d'auteur ».

Le système de la licence obligatoire devait donc fonctionner dès qu'une première adaptation aurait eu lieu,

1. *J. off., Doc. parl. Chambre*, 1923 Annexe 6881.

même si cette adaptation avait été faite par l'auteur ou si la première autorisation avait été accordée à un fabricant étranger.

L'article 2 ne prévoyait que la fabrication et la vente. Il ne soumettait pas à la licence légale le droit d'exécution. Dès lors, la loi perdait une grande partie de son efficacité. Le droit exclusif de l'auteur réapparaîtrait dès qu'il s'agirait d'autoriser une exécution ou une représentation. L'auteur pouvait refuser de laisser jouer en public un disque dont l'enregistrement aurait été opéré sans son consentement. Les hôteliers, cafetiers, restaurateurs qui sont des clients considérables de l'industrie phonographique n'auraient plus eu intérêt à acheter un organe qu'ils ne pouvaient faire entendre aux voyageurs ou aux consommateurs.

Les lois allemandes (art. 22 *a*) et suisses (art. 21) ont, au contraire, prévu que toute adaptation licite d'une œuvre musicale à des instruments mécaniques entraînait le droit d'exécuter publiquement cette œuvre au moyen de ces instruments.

Aux Etats-Unis, en revanche, on dispense uniquement du paiement des tantièmes que les exécutions publiques qui ne sont pas organisées dans un but de lucre. La redevance de 5 % sur le prix de vente au détail prévue par l'article 2 de la proposition Etchepare, devait limiter les exigences de la Société d'édition phonographique, qui jusqu'à ce jour, fixait sans contrôle légal, le nombre de tantièmes dus à ses membres.

Cette disposition fut accueillie froidement. Allait-on réduire les droits des compositeurs au moment où l'on venait de les créer ?

L'un des principaux éditeurs de musique, M. Dommenge,

se fit le porte-parole des compositeurs et des éditeurs¹. La commission de législation civile et criminelle conclut au rejet, sur un rapport défavorable de M. Flayelle².

Le rapporteur examinait d'abord un argument présenté par M. d'Etchepare : il convient de protéger particulièrement l'industrie du phonographe, car cet instrument est devenu indispensable dans les petites cités. Il donne aux villageois le minimum de distraction nécessaire pour éviter le dépeuplement des campagnes. Il offre aussi un dérivatif susceptible de détourner l'ouvrier du cabaret.

M. Flayelle faisait remarquer que le phonographe ne jouerait jamais, malgré tous ses perfectionnements, qu'un rôle bien secondaire, dans le peuplement des campagnes. Pour la lutte contre l'alcoolisme, il représentait un mauvais allié : cet instrument, employé par tous les cabaretiers, constitue maintenant, pour les consommateurs, un attrait nouveau.

Le rapporteur attirait l'attention de la Chambre sur les modifications importantes qu'allait entraîner la loi, si elle était votée. Elle était dirigée à la fois contre les principes généraux de la loi de 1793, contre la loi nouvelle de 1917, enfin et surtout contre l'article 13 de la Convention de Berne, que la France s'était engagée à respecter.

M. Flayelle faisait remarquer en outre que la proposition aboutissait à une situation paradoxale :

« Quand l'œuvre sera interprétée par des voix humaines ou jouée par des artistes, elle restera, dans le domaine privé de l'auteur, soumise à son monopole, à son droit de propriété. Quand elle sera interprétée mécaniquement,

1. R. Dommenge, *Musique et Instruments*, 10 février 1924.

2. *J. off., Doc. parlementaires Chambre*, 1924. Annexe 7563, p. 760.

elle tombera dans le domaine public. Propriétaire dans le premier cas, l'auteur est exproprié dans le second ».

La commission conclut au rejet et la proposition n'eut pas de suite.

2. La proposition Baréty¹.

M. Baréty, député de Nice, ville où l'industrie musico-mécanique est assez florissante, a déposé, le 11 juillet 1927, à la Chambre des députés, une proposition de loi tendant, comme celle de M. d'Etchepare à établir « une licence en matière de reproduction des œuvres littéraires et artistiques ».

Voici le texte de cette proposition :

« Article premier. — Lorsque le titulaire du droit d'édition, sur une œuvre littéraire, dramatique, musicale ou mixte, aura adapté cette œuvre à un instrument permettant de la reproduire mécaniquement, ou aura autorisé un tiers à opérer cette adaptation, soit en France, soit à l'étranger, toute personne possédant en France son domicile ou son établissement industriel principal pourra procéder librement à une adaptation semblable.

« Art. 2. — La fabrication et la vente des organes sur lesquels l'œuvre aura été enregistrée par un procédé quelconque actuellement en usage, l'audition publique de l'œuvre, seront licites, sous réserve du paiement d'une redevance de 10 % calculée sur le prix de vente au détail de chacun desdits organes fabriqués et vendus en France.

Cette redevance reviendra jusqu'à concurrence de :
1° 5 % au titulaire du droit d'édition quel qu'il soit;

1. *J. off., Doc. parlementaires Chambre*, 1927. Annexe 4813, p. 1350.

2° 3 % à l'auteur ou à ses héritiers, légataires ou donataires, *à l'exclusion du concessionnaire à titre onéreux*, en représentation dudit droit d'édition, même en cas d'aliénation de celui-ci.

3° 2 % au titulaire du droit d'exécution ou de représentation, quel qu'il soit.

« Art. 3. — Le paiement de la redevance sera contrôlé par l'apposition d'étiquettes délivrées par les ayants droit ou leurs représentants.

« Art. 4. — Lorsque plusieurs œuvres appartenant à des titulaires, auteurs ou ayants droit différents, auront été enregistrées sur un même organe, la redevance sera partagée entre les divers titulaires, auteurs ou ayants droit différents, au prorata de l'importance respective de chaque œuvre.

Dans l'exposé des motifs de la proposition, M. Baréty déclare tout de suite qu'il ne veut nullement « porter atteinte au principe fondamental de la propriété artistique et littéraire ». L'auteur est, et doit rester en *règle générale*, maître d'autoriser ou d'interdire la reproduction de son œuvre ». Après avoir fait un bref aperçu de l'histoire jurisprudentielle et législative des instruments musico-mécaniques, M. Baréty insiste sur le fait que la licence obligatoire permettra de réduire les exigences déjà considérables de la Société Edifo qui groupe 80 % des titulaires de droits d'auteur. C'est à elle qu'il faut s'adresser pour enregistrer la plupart des airs. Aux termes de ses contrats, les fabricants doivent reproduire exclusivement les œuvres dont ses membres sont propriétaires ou cessionnaires.

L'auteur de la proposition invoque les précédents. La licence obligatoire a été imposée en Grande-Bretagne par

la menace croissante des monopoles. L'article 13 admet formellement des « réserves » et la Suisse elle-même en a usé, puisqu'elle établit la licence sur son territoire en 1922.

En fait, la proposition reproduit, dans son article premier, la partie la plus importante de la proposition Etchepare : une première autorisation sera considérée comme générale. Toute personne établie ou domiciliée en France pourrait en bénéficier. Mais M. Baréty, tenant compte des objections de M. Flayelle, a apporté dans les articles suivants d'importants correctifs.

La redevance de 5 %, prévue par la proposition Etchepare, serait doublée.

Le taux fixe de 10 %, imité des lois anglaise et canadienne éviterait les contestations judiciaires qui ne manqueraient pas de naître si la loi laissait aux auteurs et aux fabricants le soin de s'entendre pour fixer une « indemnité équitable ». Nous verrons que ce dernier système a cependant prévalu en Allemagne et en Autriche.

Cette redevance sera calculée sur le prix de vente au détail de tout organe fabriqué et vendu en France. C'est là, il faut le reconnaître, une charge bien lourde pour les fabricants et ceci est la seule objection que l'on puisse faire à la proposition.

L'éditeur du disque ne touche pas l'intégralité du « prix de vente au détail ». Si l'on en déduit la remise de 33 %, qu'il doit accorder aux détaillants, sans parler des impôts très lourds qui frappent, actuellement, les disques dits « de luxe », on s'aperçoit que le tarif de 10 % est exagéré.

D'après la proposition Baréty, la redevance de 10 % doit elle-même se décomposer. 5 % iront au titulaire du droit d'édition. Si, par conséquent, l'auteur s'est réservé, dans son contrat avec l'éditeur de musique, la perception

des droits musico-mécaniques il percevra lui-même les 5 %. Mais nous verrons que de telles clauses sont fort rares en réalité. La plupart du temps, l'auteur devra abandonner par contrat tous ses droits d'édition. Il ne touchera donc rien sur cette redevance de 5 %.

Mais le taux étant de 10 %, il reste encore 5 tantièmes¹ qui seront attribués au compositeur, même si ce dernier avait cédé tous ses droits à l'éditeur. Le concessionnaire à titre onéreux est exclu formellement du bénéfice de cette attribution. Voilà le point capital de l'innovation.

M. Baréty a vu là le moyen de réparer une injustice, en évitant à l'avenir, que les auteurs soient totalement dépouillés de leurs droits. Les éditeurs de musique, de leur côté, ne pourront se plaindre, puisque la proposition leur accorde les 5 % que M. d'Etchepare leur concédait déjà. A vrai dire, l'approbation des auteurs peut ne pas être entière, si un procès actuellement pendant devant la Cour de Cassation et dont nous parlons plus loin² aboutit à la défaite des éditeurs. Les auteurs recouvreraient alors le droit exclusif qui leur est reconnu par la loi de 1917. Ils toucheraient dans tous les cas, et quelles que soient les clauses des contrats antérieurs, l'intégralité de leurs droits.

La proposition nous paraît cependant assez équitable. Elle présente sur la loi de 1917, l'avantage de concilier les droits des auteurs et des éditeurs tout en respectant les contrats passés par eux.

Une question restait à résoudre. A quel titre le compositeur toucherait-il les 5 tantièmes supplémentaires ? Au

1. Nous préférons le terme de « tantième » à celui de « royalty » moins clair et moins imagé.

2. Voir p. 103.

titre de « droits sur la fabrication ». Mais alors il faudrait établir un nouveau tarif pour les droits d'exécution. Ce tarif, par qui serait-il perçu ? Par les sociétés d'auteurs et compositeurs de musique ? Soit. Mais cette perception, aisée dans les théâtres et dans les grandes salles de concert, devient difficile dans les cafés, bars, etc.

M. Baréty propose un système fort simple et fort pratique. Sur les 5 % perçus, 3 % représentent le droit de l'auteur sur la fabrication et 2 %, son droit sur les exécutions publiques. Ces 2 % seront versés, comme les autres redevances, par le fabricant. N'est-ce pas lui qui bénéficie des exécutions, puisque les organisateurs doivent, avant tout, lui acheter un certain nombre de disques ?

Si l'auteur fait partie de la S. A. C. E. M., société chargée de percevoir les droits d'exécutions, c'est à elle que le fabricant remettra le montant de ces 2 %. Si, par extraordinaire, le titulaire des droits d'exécution (auteur ou ayant cause) n'appartient pas à la société, les tantièmes seront versés directement par le fabricant. M. Baréty propose d'adopter officiellement le système que l'Edifo a mis en vigueur en France, et qui existe dans beaucoup de pays étrangers: un timbre délivré par l'ayant droit ou par son représentant serait apposé, par le fabricant, sur le disque et constituerait la preuve du paiement.

L'art. 4 envisage le cas où les œuvres de plusieurs auteurs auraient été enregistrées sur un même organe. La redevance serait partagée entre les auteurs, au prorata de la durée d'exécution de chaque œuvre.

La proposition de M. Baréty a été renvoyée pour examen à la commission de législation civile et criminelle de la Chambre.

Le projet Dommange-Tournier

Ce projet d'abrogation de la loi de 1917 est dû à l'initiative des représentants de l'édition musicale. Il a été présenté à la sous-commission des droits intellectuels de la Chambre des députés. Cette sous-commission est composée principalement de MM. Pierre Rameil, Locquin et Jean-Michel Renaitour.

L'exposé des motifs du projet décrit la puissance de l'industrie musico-mécanique qui serait actuellement aux mains des étrangers, alors que le répertoire musical français est un des plus riches du monde. Or, la loi de 1917, désireuse de respecter le principe de non-rétroactivité, a créé, aux dépens des éditeurs, un domaine public spécial exploité abondamment par ces sociétés étrangères. Le projet tente, de faire rentrer dans le domaine privé tous les airs enregistrés avant 1917 et qui ne sont pas tombés dans le domaine public ordinaire.

Disons tout de suite que l'industrie phonographique n'est pas « exclusivement étrangère ». Sans doute les grandes firmes ont un caractère international, mais elles ont en France des agents chargés de faire valoir dans le monde notre capital intellectuel. D'autre part, les éditeurs de disques sont prêts à accorder d'eux-mêmes les satisfactions demandées au Parlement puisqu'ils proposent — nous le verrons plus loin — d'abandonner le bénéfice de la non-rétroactivité dans le projet de contrat général.

CHAPITRE VI

LA SITUATION ACTUELLE

La loi de 1917 est considérée unanimement comme une loi provisoire.

Trois groupes proposent des formules différentes d'abrogation. Les auteurs sont représentés par la Chambre syndicale des compositeurs, dont le Secrétaire général est M. Moignard, par l'Union syndicale des compositeurs que représente M. Carol-Bérard et enfin par l'Association des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique dont M. Alpi Jean-Bernard est actuellement directeur. Les auteurs et compositeurs demandent à bénéficier de la loi de 1917 et à obtenir au moins une partie de leurs droits musico-mécaniques.

Les éditeurs phonographiques ont constitué la Chambre syndicale des machines parlantes. Ils demandent que les rapports existant entre eux et les ayants droit soient réglés d'une façon plus précise et plus rationnelle.

Les éditeurs de musique — véritables propriétaires, nous allons le voir, des droits musico-mécaniques — forment deux groupements associés : la Société internationale de perception phonographique et cinématographique ou Edifo, et le Bureau international d'Edition musico-mécanique, dont M. Dommange est le plus actif représentant.

Les éditeurs luttent pour le maintien du choix exclusif et pour le vote d'une loi nouvelle ayant un caractère rétro-actif.

Pour départager tous les intéressés, le gouvernement a créé un comité de jurisconsultes qui siège au sous-secrétariat des Beaux-Arts.

Ce comité est présidé par M. Grunbaum-Ballin assisté de MM. Richard, conseiller à la Cour, et Laborie. Il a entendu les représentants des divers groupements. MM. Dommange et Tournier ont exposé les desiderata des éditeurs-papier, MM. Moignard et Carol Bérard, ont pris la parole au nom des compositeurs. Les éditeurs de disques ont été représentés par M. Jean Bérard, représentant d'une des plus grandes firmes phonographiques, et par M. Bernard, président de la Chambre syndicale des machines parlantes.

Le Comité de la rue de Valois, ainsi documenté, va rédiger un projet de statut légal du disque, qui sera soumis à l'Administration des Beaux-Arts, aux commissions de la Chambre et du Sénat, au Parlement enfin¹.

CHAPITRE VII

LA JURISPRUDENCE NOUVELLE

Au moment où l'accord semblait devoir se faire entre auteurs et industriels, des contestations, que la loi de 1917 n'avait pu prévoir, se sont élevées dans le groupe même des partisans de la loi nouvelle. Après avoir lutté côte à côte pour la revendication des droits d'auteurs, les compositeurs et leurs éditeurs venaient d'obtenir gain de cause.

1. M. Paul Allard a fait paraître un très intéressant article sur l'état actuel de la question dans le n° 19 de l'*Edition musicale vivante*.

Il fallait maintenant répartir les redevances accordées.

Nous avons dit plus haut que la plupart des contrats de cession consentis par les compositeurs aux éditeurs de musique, portaient abandon à l'éditeur, par le créateur de l'œuvre, *de tous ses droits d'édition*. Une telle clause pouvait jadis se justifier. L'édition musicale coûte plus cher que l'édition littéraire puisque les partitions ne sont pas imprimées au moyen de caractères, mais lithographiées.

D'autre part, la vente de ces ouvrages comporte encore plus d'aléas que la vente d'un texte littéraire. Leur prix est relativement élevé, le nombre des personnes susceptibles d'en acheter est restreint, car tout le monde n'est pas capable de déchiffrer un morceau de musique. Jusqu'en 1917, des contrats de ce genre avaient été signés sans discussion par la plupart des compositeurs. Le public, sans doute, connaissait, avant cette date, l'existence du phonographe. Mais les compositeurs savaient que la loi de 1866 ne leur reconnaissait de droit de propriété que sur les airs accompagnés de paroles. Cette source de revenus étant alors assez peu considérable, les auteurs pouvaient en faire l'abandon. En revanche lorsque la loi de 1917 accorda aux compositeurs, sur les adaptations musico-mécaniques, un droit exclusif, ceux-ci demandèrent à bénéficier de cet avantage, au moins dans une certaine mesure. Sans doute ils avaient cédé « tous leurs droits d'édition ». Mais il n'avaient pu prévoir, lors de la passation de leurs contrats, ni l'importance actuelle de l'industrie phonographique, ni l'abrogation de la loi de 1866.

Dès lors, ils invoquaient, pour obtenir la résiliation, l'art. 1163 du Code civil qui déclare que les conventions ne comprennent que les choses sur lesquelles il paraît que les parties se sont proposées de contracter.

De plus les conventions ne portaient que sur la cession des droits d'édition. Or, pouvait-on assimiler à une édition musicale ordinaire, des disques de cire, des rouleaux perforés, qu'il était à peu près impossible de déchiffrer? Ne fallait-il pas considérer ces organes comme relevant plutôt du domaine de l'exécution publique?

En effet, la matrice phonographique ne peut être obtenue qu'au moyen de l'exécution de l'œuvre par des chanteurs ou des musiciens. C'est le morceau ainsi exécuté et non la partition gravée qui est offert au public. La qualité d'un disque dépend autant de la renommée et du talent personnel des *exécutants* que de la valeur du morceau interprété.

Or, les droits de représentation et d'exécution publique n'avaient jamais été cédés par les auteurs.

D'autre part, est-ce au profit des éditeurs que l'on avait abrogé la loi de 1866? S'il avait fallu voter une loi nouvelle, n'y avait-il pas lieu de penser qu'il s'était produit dans le droit d'auteur un événement assez considérable et assez imprévu pour faire modifier les contrats?

Enfin, ne pouvait-on assimiler la vente de droits d'auteur à des contrats de concession, plutôt qu'à des contrats de vente ordinaires? Or « ce qui est transmis par l'auteur au concessionnaire de son droit, c'est seulement ce qui est conforme à la nature et à l'objet de la concession, à l'*industrie propre du concessionnaire* : cela et rien de plus...¹. »

Les éditeurs répondaient qu'il s'agissait d'une convention de pur droit civil, qui devait être interprétée en faveur de « celui qui a contracté l'obligation », c'est-à-dire de l'éditeur (article 1162, C. Civ.). En outre, tout pacte

1. P. Grunebaum-Ballin, *Les serfs mal affranchis*, *Le Temps*, 6 octobre 1929).

obscur et ambigu s'interprète contre le vendeur : l'auteur, en l'espèce.

« Le pacte n'est pas « ambigu ». Il n'y a pas « doute » disaient les auteurs. La cession a été partielle à notre avis, mais fort claire dans ses termes¹.

Les éditeurs ripostaient en se plaçant sur un autre terrain. L'adaptation phonographique était bien une édition et devait être comprise comme telle dans la cession. Ils invoquaient la jurisprudence récente. Nous avons vu² que le fameux arrêt de la Cour de Paris du 1^{er} février 1905 assimilait de tels enregistrements à une « édition ». Nous avons vu³ également comment l'année suivante, une circulaire ministérielle relative aux droits de douane reprenait l'interprétation de la Cour.

Une des plus importantes revues consacrées aux instruments musico-mécaniques s'intitule : « L'édition musicale vivante ».

Auteurs et éditeurs de musique eurent l'occasion de soutenir leurs thèses respectives devant le tribunal de la Seine en 1923⁴.

Les héritiers et représentant des compositeurs et librettistes Halevy, Meilhac, Carré, Gilles, Gounod, Massé, assignèrent en dommages-intérêts les éditeurs Choudens, Heugel, Rouart-Lerolle, etc...

Les héritiers de Gounod et de Victor Massé se désistèrent avant l'ouverture de l'instance.

Le tribunal débouta les demandeurs dans son jugement du 16 juillet 1923, il déclarait que les éditeurs, ayant acquis la propriété, pleine et sans réserve des œu-

1. Albert Vaunois, *Le Droit d'auteur*, 1929, p. 101.

2. Page 77.

3. Page 80.

4. Trib. civ. Seine, 3^e Chambre, 16 juillet 1923 (*Gazette du Palais*, 1923-2-458).

vres cédées « ont été subrogés dans tous les droits des auteurs ».

Le tribunal justifiait par les motifs suivants les réclamations des éditeurs : ces derniers font graver les compositions et détiennent ensuite des exemplaires « qui sont le fruit de leur travail et qui leur appartiennent en toute propriété ». Ils peuvent donc, non seulement les vendre, mais les louer. Or, que demandent les fabricants de disques ? Qu'on leur loue les partitions qu'ils désirent adapter. L'éditeur est donc seul qualifié pour répondre à cette requête. L'auteur, même s'il se voyait reconnaître un droit sur les organes phonographiques, ne pourrait de sa propre autorité passer un contrat avec les fabricants. En effet, il ne pourrait leur louer lui-même les partitions, sous peine de commettre le délit de contrefaçon, ou de concurrence déloyale.

L'argumentation ne nous paraît pas très solide. Entre le fait de louer, purement et simplement une partition et celui qui consisterait à autoriser, sous le couvert de cette location, une adaptation de l'œuvre, il y a une différence considérable.

Si vraiment le droit d'adaptation ne rentre pas dans les prévisions du contrat, l'éditeur s'arroge un pouvoir qui ne lui appartient pas.

Un autre motif, invoqué par le tribunal, paraît encore assez faible. Lorsque les éditeurs vendent ou louent leurs exemplaires aux fabricants, ils s'exposent à un risque : si le fabricant fait faillite, l'éditeur ne touchera tout au plus qu'un dividende.

Par conséquent, les auteurs ne participant pas aux pertes ne peuvent prétendre exclusivement aux bénéfices. Nous ne voyons guère en quoi peuvent consister

les « pertes ». S'il s'agit du prix de vente des quelques partitions remises aux musiciens qui exécutent l'air devant le microphone, la perte sera vraiment minime, à supposer que les morceaux n'aient pas été payés comptant. S'agit-il, au contraire, des redevances que l'éditeur comptait toucher sur la vente des disques? La question est précisément de savoir si cette redevance est due à l'éditeur.

Par ailleurs les auteurs invoquaient, nous l'avons vu, l'article 1163 du Code civil.

Sans doute, répondit le tribunal, les conventions comprennent seulement les choses que les parties pouvaient avoir en vue lors du contrat, mais le phonographe n'a-t-il pas été inventé après 1877, date antérieure à la création des œuvres dont il s'agit?

Il faut dire qu'en 1877, le phonographe venait d'être inventé. Il n'était connu de personne et n'avait encore donné lieu à aucune application pratique.

Le Tribunal ajoutait qu'il ne convient de recourir à l'article 1163 que dans les cas où les conventions prêtent à quelque ambiguïté.

Sans doute. Mais n'y avait-il pas ici, précisément, une délicate question d'interprétation? Les termes trop larges et trop généraux avaient-ils vraiment résolu la question en litige?

Un autre attendu du jugement n'est pas moins contestable. Les auteurs eux-mêmes n'avaient formé aucune réclamation, alors qu'ils avaient pour ainsi dire assisté à l'apparition du phonographe. Leurs héritiers découvrent maintenant des droits que les intéressés auraient pu faire valoir quarante ans auparavant.

A cet argument, il est facile de répondre ceci : Il y a quarante ans, les compositeurs ne s'étaient pas trouvés en présence d'une industrie dont les profits, — et par conséquent les redevances — étaient de nature à modifier totalement la situation des musiciens et de leurs éditeurs. Au surplus, la loi de 1917 n'était pas intervenue. Bien plus, aucun arrêt semblable à celui de 1905, n'avait protégé les paroles avec ou sans musique. Comment les librettistes et les compositeurs, vivant sous le régime, très défavorable aux auteurs, institué par la loi de 1866, auraient-ils eu seulement l'idée de réclamer à leurs éditeurs des droits qu'aucun texte ne leur reconnaissait ?

Il est vrai que cet argument était surtout destiné à établir la bonne foi des éditeurs. Mais pourquoi fallait-il préciser ce point, puisque, suivant la thèse du tribunal, ces éditeurs n'avaient commis aucun délit, ni aucun acte dommageable ?

Le jugement indique les difficultés d'ordre pratique que la reconnaissance du droit d'auteur serait susceptible de faire naître : il faudrait fixer la date de départ des comptes dont les auteurs demandaient la reddition.

Quel serait le mode de partage des redevances avec ceux des auteurs qui n'étaient pas en cause ? Quel serait le sort des contrats passés entre éditeurs-papier et éditeurs phonographiques ? Les demandeurs ne donnaient, à ce point de vue, aucune indication.

Ce motif pourrait être invoqué dans bien des cas.

Tout revirement de jurisprudence, comme tout changement de législation est de nature à entraîner, pendant une période de transition, quelques difficultés. Va-t-on, pour cela, maintenir des lois, des décisions judiciaires,

qui ne répondent plus aux modifications nouvellement créées dans le monde économique?

« Attendu, disait en outre le jugement, qu'il serait abusif de soutenir qu'en signant les contrats en litige, les éditeurs se sont interdits de faire emploi de procédés autres que ceux qui étaient connus à l'époque des conventions et de dire qu'ils ne pourraient profiter d'aucune des découvertes, si légères fussent-elles, qui seraient réalisées par la suite. »

Poursuivant son argumentation, le tribunal ajoutait que l'intervention de la justice serait alors arbitraire et « qu'elle arrêterait tout progrès en portant la perturbation dans les relations économiques, si on admet que le cédant a droit aux bénéfices que procurera au cessionnaire toute invention scientifique faite après le contrat de cession ».

Nous allons retrouver cet argument — beaucoup plus redoutable que tous les autres — dans l'arrêt de 1925.

L'arrêt de 1925¹

Déboutés en première instance, les héritiers des auteurs interjetèrent appel devant la Cour de Paris qui confirma le jugement par un arrêt du 1^{er} mai 1925.

La Cour critiqua d'abord un des premiers attendus du jugement. Le tribunal avait estimé que les éditeurs n'étant poursuivis, ni pour contrefaçon, ni pour quasi-délit, il était difficile de savoir sur quelle cause reposait l'action. L'arrêt répondit fort justement que le principe de l'action des demandeurs se discernait aisément. « Les relations des

1. Dalloz, 1925, p. 353.

auteurs et éditeurs ont été réglées par des contrats en dehors desquels elles ne peuvent être appréciées. L'objet du procès est l'interprétation de ces contrats. » La Cour ne retint pas non plus le fait que le phonographe aurait été inventé en 1877, c'est-à-dire avant l'exécution publique des œuvres adaptées. Elle reconnut que cet instrument n'a pas été, dès cette époque, connu et vulgarisé. Mais elle reprit, en revanche, le principal argument du tribunal : le phonographe n'est qu'un procédé nouveau, permettant de mettre en valeur l'objet de la cession. Cette invention, comme tous les progrès industriels, ne peut profiter qu'aux cessionnaires.

Ce considérant, fort solide en apparence, ne nous paraît pas absolument fondé. Qu'une invention vienne à apparaître dans le domaine de l'édition musicale ordinaire, personne ne contestera à l'éditeur le droit d'en tirer tous les profits possibles. Supposons qu'un procédé nouveau permettant de reproduire la musique sans employer les procédés coûteux de la gravure, vienne à être découvert, l'éditeur seul bénéficiera intégralement de ce moyen de reproduction.

Si le contrat antérieur avait tenu compte des frais occasionnés par la gravure pour donner à l'éditeur des avantages considérables, ce contrat sera maintenu jusqu'à son expiration normale, quoique l'éditeur n'ait plus à surmonter les difficultés qui avaient été prévues.

Ce principe est, sinon juste, du moins utile au point de vue économique. Les inventions ne seraient ni soutenues, ni développées si elles ne procuraient aux intéressés que la résiliation de contrats avantageux. Mais il s'agissait ici d'une invention née et utilisée *dans un domaine tout autre que celui de l'édition ordinaire*. En vertu de quel droit les *éditeurs-papier* prétendent-ils profiter, à l'exclusion

de tous autres intéressés, de l'invention de *disques* ou de *rouleaux perforés* fabriqués et mis en vente par des tiers ? Si l'industriel peut tirer parti des découvertes propres à son industrie, doit-on lui permettre d'exercer son monopole sur toutes les inventions ayant quelques rapports avec la fabrication qu'il dirige ?

La Cour répondait ensuite à un argument invoqué par les auteurs. La loi de 1917, disaient ces derniers, a été provoquée par la découverte du phonographe et l'extension de l'industrie mécanique. La protection des auteurs s'imposait. L'arrêt estima « qu'aucune assimilation ne peut être établie entre la découverte d'un mode nouveau d'utilisation commerciale de l'œuvre recédée » et la modification législative qui s'est manifestée par la loi de 1917.

Il est vrai, la loi vise « les instruments musico-mécaniques, c'est-à-dire les vieilles boîtes à musique aussi bien que les phonographe, le gramophone, les éoliens. Mais il est bien peu probable que le législateur fût intervenu de cette manière, abrogeant la loi de 1866, si le progrès s'était arrêté aux orgues de barbarie, aux carillons et aux serinettes. La Cour distingue ensuite les droits d'édition des droits de représentation. Ces derniers n'ont pas été cédés par les compositeurs qui prétendent — nous l'avons vu — y englober les adaptations phonographiques, puisqu'il faut *exécuter* l'œuvre pour l'enregistrer. Ce raisonnement était fort peu solide et la Cour le réfuta aisément. Les exécutions qui ne peuvent avoir lieu sans l'autorisation de l'auteur sont des exécutions publiques supposant représentation, mise en scène, réunion d'auditeurs. Il faut évidemment un effort d'imagination pour assimiler à une telle représentation la réunion, dans une salle d'enregistrement phonographique, de quelques exécutants.

La Cour voulant établir, entre cette réunion et les représentations ordinaires, une distinction plus nette encore, ajouta que l'exécution publique « a surtout pour caractère propre d'être une manifestation d'art à laquelle ne concourent qu'accessoirement les moyens industriels, ce qui explique que l'auteur ait tenu à en rester maître. Que tout autre chose est la reproduction automatique du même morceau définitivement fixé et reproduit en nombre illimité par des procédés mécaniques, que cette reproduction ne peut être envisagée que comme objet d'une entreprise essentiellement commerciale. »

Appréciation bien sévère pour l'industrie mécanique. Sans doute, le signe distinctif de toute représentation musicale doit être le caractère artistique, ce qui justifie bien le droit de contrôle de l'auteur, mais faut-il refuser ce caractère d'art au phonographe et considérer comme une « entreprise essentiellement commerciale » des disques où sont enregistrées de très belles œuvres, interprétées généralement par des virtuoses? Au reste, les entrepreneurs de spectacles ne sont-ils pas, eux aussi, des commerçants?

Le fait qu'un disque peut être tiré à cent mille exemplaires est-il de nature à rendre plus défectueuse son audition? Un virtuose refusera-t-il de jouer un très grand nombre de fois, devant le public, une œuvre qui a du succès?

Quoiqu'il en soit, la Cour, écartant l'interprétation des auteurs estima avec raison que les adaptations phonographiques constituaient des « éditions ».

L'arrêt de 1925 faisait remarquer en outre que la définition couramment donnée à ce terme correspondait bien aux adaptations mécaniques. L'édition n'est-elle pas le

fait de « produire une œuvre et de la répandre dans le public, par une fixation matérielle et durable ».

Or, « le droit d'édition, portant sur des objets multiples constitue, disait la Cour, une universalité juridique dont la cession a été, dans le cas présent, totale et absolue. » C'est sur ce dernier point que portait précisément le litige. La Cour, interprétant strictement les termes des contrats, donna raison aux éditeurs.

Le jugement et l'arrêt que nous venons d'étudier reflètent l'hostilité de la jurisprudence à l'égard des demandes de résiliation de contrat pour cause d'imprévision. Si les tribunaux judiciaires commencent à suivre sur ce point la jurisprudence administrative, ils ne le font encore qu'avec la plus grande prudence. Un contrat est un acte important, qui a été mûrement réfléchi et qui ne doit tomber en principe que devant les cas de nullité prévus par les lois. Admettre trop aisément des résiliations ainsi motivées, ce serait ouvrir la porte à des abus, introduire l'insécurité et l'incertitude dans le domaine des conventions.

Or les juges ne peuvent oublier qu'ils sont avant tout les gardiens de la propriété et, d'une façon plus générale, de tous les droits que reconnaissent aux citoyens les contrats légalement faits.

Tel est, à notre avis, le motif, considérable il est vrai, qui a permis aux éditeurs de triompher.

Les auteurs déboutés ont formé un pourvoi en cassation. Triompheront-ils? La Cour de cassation confirmera peut-être, par prudence, la solution de la Cour de Paris. Mais l'industrie phonographique ne cessant de croître, les tantièmes versés par elle devenant, dans le domaine musical,

une des sources les plus importantes de profits, la jurisprudence ne pourra se maintenir longtemps sur sa réserve.

L'enregistrement électrique, tout récemment découvert, a donné aux instruments musico-mécaniques une grande valeur artistique. Le compositeur doit être à même d'exercer un sérieux contrôle sur les adaptations mécaniques desquelles dépendra souvent pour lui l'échec ou le succès. Devant un tel état de choses, devant l'exemple des législations étrangères, la jurisprudence ne pourra se refuser à reconnaître l'existence d'un fait nouveau, encore imprévu avant 1917, et assez considérable pour légitimer, tout au moins, la résiliation des contrats de cession totale, antérieurs à la loi nouvelle.

Le principe de non-rétroactivité a déjà enlevé aux auteurs les droits qu'ils auraient pu faire valoir sur beaucoup de leurs œuvres. Ils sont dépouillés actuellement des avantages que le législateur de 1917, avait dû leur reconnaître sous la pression des événements. Tôt ou tard, les tribunaux à leur tour seront amenés à attribuer aux auteurs le bénéfice d'une loi qui a été faite pour eux¹. Sur un point du reste, les cessions de droits n'ont pas été absolument néfastes. Ces contrats auront donné aux éditeurs de musique, un puissant intérêt à défendre le patrimoine qui leur avait été cédé. Leurs solides groupements, leurs influences, leur fermeté ont fourni une aide considérable aux revendications des compositeurs.

Le jour où ces derniers seront appelés à bénéficier enfin

1. Le tribunal de la Seine a décidé que les éditeurs qui reproduisaient les œuvres de Daumier sans verser aucun droit aux héritiers redeviendraient leurs débiteurs du fait de la prorogation de durée résultant d'une loi nouvelle non visée par avance dans les contrats relatifs à la reproduction des œuvres cédées (Trib. Seine, 10 juillet 1929, rapporté par M. Vaunois, *Droit d'auteur*, 1929, p. 101).

dans une large mesure de la loi protectrice de 1917, ils ne devront pas oublier que, sans l'opiniâtreté de leurs éditeurs, le vote de cette loi ne serait intervenu peut-être que beaucoup plus tard¹.

Quoiqu'il en soit, la situation est actuellement paradoxale. Si l'auteur touche en moyenne 50 % de ses droits d'exécution, il ne tire par ailleurs aucun profit de la réussite de son œuvre.

Les *Roses d'Ispahan* de Gabriel Fauré, qui ont eu un très grand succès, avaient été cédées *intégralement* à l'éditeur pour la somme de 50 fr.

Saint-Saëns obtint 300 fr. contre remise à un éditeur de *tous ses droits* sur la fameuse *Danse Macabre*.

D'autre part, l'éditeur peut ne pas utiliser l'œuvre ou l'éditer en refusant d'autoriser toute adaptation phonographique, ce qui assure parfois une vente plus sûre des morceaux gravés, mais cause un grave préjudice au droit moral de l'auteur.

Enfin, les éditeurs de musique cherchent encore à imposer aux auteurs dans les contrats nouveaux, sinon une abdication totale, du moins une participation infime aux droits musico-mécaniques. Certains proposent de créer un contrat type en vertu duquel le compositeur toucherait au maximum 20 % de ces droits, l'éditeur se réservant les quatre cinquièmes.

Or, le compositeur a souvent collaboré avec un librettiste auquel il doit verser en moyenne le tiers des droits qu'il perçoit. Il recevra donc, en définitive, une somme dérisoire. Aussi ne faut-il pas s'étonner si une tendance nouvelle se manifeste : certains compositeurs, comme

1. Cf. sur ce point l'interview de M. Paul Bertrand (*Comœdia*, 24 septembre 1929).

M. Igor Stravinsky traitent déjà directement avec les fabricants de disques. Les éditeurs de musique ripostent souvent en refusant d'éditer leurs œuvres. Ils affirment que ce boycottage sera efficace, parce que le phonographe ne peut répandre que des airs depuis longtemps célèbres. Mais il n'en est déjà plus ainsi. Les grandes firmes n'hésitent pas à enregistrer les œuvres de « jeunes ». D'ailleurs, pour être entièrement juste, nous devons signaler qu'il est, à Paris au moins, un éditeur de musique qui accorde aux auteurs 50 % des droits musico-mécaniques.

D'autre part, la musique mécanique tend à devenir, pour le compositeur, la source la plus considérable de revenus. L'édition gravée sera réservée bientôt à une clientèle réduite d'amateurs de musique. Elle deviendra en quelque sorte une publication de luxe à tirage restreint. Dès lors, les auteurs ne traiteront plus qu'avec le fabricant de disques qui rétrocèdera lui-même les droits d'éditions ordinaire à des éditeurs-papiers.

CHAPITRE VIII

PERCEPTION des DROITS MUSICO-MÉCANIQUES SUR LES ORGANES FABRIQUÉS¹

Ces droits sont perçus actuellement par la Société générale internationale de l'édition phonographique connue sous le nom abrégé d'« Edifo » et dirigée actuellement par M. Tournier. Le caractère international prédomine ici, puisque Edifo est à la fois le bureau de perception pour

1. Nous devons notre documentation à l'obligeance de M. Jean Bérard, dont nous avons déjà parlé. Directeur du Service phonographique de la Société Couesnon, il représente en France les disques Columbia. M. Caron, chef du contentieux de l'Edifo, nous a fourni également de précieux renseignements.

la France et la société directrice de nombreuses filiales étrangères.

Certaines de ces filiales telles que les sociétés de perception d'Allemagne et d'Italie sont représentées, au sein de l'Edifo, par un Bureau international composé, comme beaucoup d'associations d'auteurs, sur le type des sociétés civiles. L'Edifo elle-même est une société commerciale anonyme, ce qui lui donne plus de souplesse et de liberté d'action.

Elle s'est créée en 1907, c'est-à-dire lorsque le fameux arrêt du 1^{er} février 1905 a permis de taxer les enregistrements de paroles. C'est dans ce domaine que s'est développée son activité en France, de 1907 à 1917. Actuellement, elle groupe un grand nombre d'auteurs, de compositeurs, d'éditeurs. Le nombre des auteurs et des compositeurs est assez considérable, mais leur importance est minime, la majorité des droits musico-mécaniques étant détenus par les sociétaires éditeurs, en vertu des contrats de cession. Quelques dissidents ont ébauché, çà et là, des organismes de perception qui, trop réduits, n'ont donné jusqu'ici aucun résultat intéressant.

Du reste, l'Edifo usait jusqu'à ce jour, d'un moyen puissant pour ruiner dès leur naissance de tels rivaux. Elle imposait aux fabricants qui traitaient avec elle un ensemble de conditions groupées sous le nom de « clause des dissidents ». Les industriels devraient verser à l'Edifo une certaine redevance supplémentaire s'ils venaient à traiter avec les dissidents. C'était une sorte de pénalité. En outre, il leur était interdit d'accorder à ces derniers un prix dépassant un taux maximum fixé par l'Edifo. Cette mesure avait eu pour résultat d'irriter beaucoup d'éditeurs et de faire naître des conflits très vifs. Aussi

la société n'a-t-elle pas maintenu ses rigueurs. Elle tente en ce moment d'unifier tous les contrats pour pouvoir consentir aux fabricants une convention-type, ce qui simplifierait considérablement, pour tous les intéressés, les opérations de perception.

Les droits imposés actuellement par Edifo varient entre 4 et 5 % par face enregistrée. Comme presque tous les disques sont actuellement à double face, le taux est de 8 à 10 %. Il est calculé sur le prix de vente au détail.

Il y a cependant des dérogations imposées par certains sociétaires qui avaient signé des contrats avant d'adhérer à l'Edifo.

La société voudrait généraliser le taux de 8 % (4 % par face). Les fabricants le trouvent exagéré. Ils se déclarent prêts à abandonner le bénéfice de la rétroactivité que leur concède la loi de 1917. Ils consentiraient à payer des droits pour enregistrer les nombreux airs appartenant au domaine public spécial créé par cette loi.

La situation des éditeurs de disques serait alors semblable à celle des éditeurs-papier. Seuls pourraient être librement adaptés les airs appartenant au domaine public ordinaire ou « grand domaine ». En revanche, le taux général serait ramené à 3 % par face enregistrée et les contrats seraient consentis pour une longue durée.

Il ne faut pas oublier que l'Edifo est un organisme international. C'est donc avec les fabricants d'un grand nombre d'Etats que le contrat général devrait intervenir. Les éditeurs de musique seraient représentés par leur Bureau international qui groupe actuellement les principales maisons françaises, allemandes et italiennes. Le Conseil d'administration du B. I. E. M. a déjà pris contact, à Paris, avec les représentants des grandes firmes phono-

graphiques d'Europe¹. C'est au cours de cette réunion que fut préparé le projet dont nous venons d'indiquer les grandes lignes.

La perception sur les rouleaux perforés, employés généralement pour les pianos mécaniques, est peu élevée. Elle ne dépasse pas 4 % du prix de vente au détail, soit 0 fr. 50 à 1 fr. par rouleau.

Le contrôle est réalisé par l'apposition de timbres, système adopté, nous le verrons, en Angleterre et dans certains autres pays. Ces timbres portent des couleurs et des mentions variables, suivant qu'ils sont destinés à des disques ou à des rouleaux, qu'ils indiquent le prix perçu ou qu'ils servent simplement de signe, et enfin suivant qu'ils représentent tel ou tel ayant droit dont les redevances ne sont pas calculées sur le même taux.

La multiplicité de ces timbres déconcertait les éditeurs de disques. La société Columbia devait en acheter, jusqu'à ces derniers temps, 450 variétés pour 2.000 disques. Elle a obtenu, maintenant, de n'apposer sur ses productions qu'un timbre passe-partout uniforme, vendu par Edifo au prix de 1 franc. Chaque mois, cette maison adresse à la société le relevé des disques vendus avec toutes les références (numéros, titres des morceaux, etc...). L'Edifo adresse alors une facture globale représentant l'excédent des sommes dues, après le premier versement forfaitaire de 1 franc par timbre.

Ce système, commode et simple, n'a malheureusement pas été adopté à l'égard de la plupart des autres firmes.

1. « Un accord prochain entre l'industrie du disque et l'édition musicale », *Comœdia*, 24 septembre 1929.

Le contrôle est assuré par les agents de l'Edifo qui consultent les registres de fabrique tenus par les éditeurs phonographiques et s'assurent que les timbres ont bien été apposés en faisant au besoin des vérifications complémentaires chez les détaillants. Percepteurs et contrôleurs sont groupés sous la direction d'une agence départementale. Ces agences sont rattachées directement à l'Edifo.

DEUXIÈME SECTION

DROITS DE L'AUTEUR SUR L'EXÉCUTION PUBLIQUE DE SES ŒUVRES PAR DES INSTRUMENTS MUSICO-MÉCANIQUES

CHAPITRE PREMIER

LA LOI ET LA JURISPRUDENCE

Nous ne trouvons plus ici de lois particulières aux instruments mécaniques. Il y a lieu d'appliquer les textes généraux qui réglementent le droit de l'auteur sur la représentation et l'exécution publique de ses œuvres¹.

Ce droit est encore régi par un texte révolutionnaire, la loi des 13-19 janvier 1791, qui interdit de représenter les ouvrages des auteurs vivants sur aucun théâtre public sans le consentement, formel et par écrit, des auteurs.

Nous avons vu comme un décret-loi contemporain, celui des 19-24 juillet 1793 était venu affirmer plus solennelle-

1. Cf. Chartier, *Les droits du musicien sur son œuvre*.

ment et d'une façon plus étendue, le droit-exclusif de l'auteur.

La loi de 1791 parle de « théâtre public ». Il faut l'interpréter comme l'article 425 du code pénal qui, nous nous en souvenons, sanctionnait la loi de juillet 1793. Il faut dire que le terme « théâtre » est énonciatif.

En conséquence toute exécution publique doit être soumise au droit de l'auteur, qu'elle ait lieu dans un restaurant, dans une salle de concert, dans un débit, ou même en plein air, au moyen de n'importe quels instruments, mécaniques ou ordinaires.

La loi de 1791 est sanctionnée par un texte voisin de l'article 425, l'article 428 du Code pénal ainsi conçu :

« Tout directeur, tout entrepreneur de spectacle, toute association d'artistes qui aura fait représenter sur son théâtre des ouvrages dramatiques, au mépris des lois et des règlements relatifs à la propriété des auteurs, sera puni d'une amende de 50 francs au moins, de 500 francs au plus, et de la confiscation des recettes ».

Puisque l'auteur a, sur l'exécution et la représentation *publiques* un droit absolu, il peut les soumettre à telles conditions qu'il prétend imposer, ou les interdire purement et simplement. Ce droit est d'autant plus important pour lui qu'il ne rentre généralement pas dans les cessions officiellement consenties aux éditeurs. Tout au plus, dans certains cas, l'éditeur obtiendra-t-il un tant pour cent sur la rémunération de l'auteur. Donc, en principe, le titulaire est le bénéficiaire *effectif* des droits d'exécution. Cette réserve se comprend aisément : une audition défectueuse est susceptible de porter à l'auteur un préjudice plus grand et plus immédiat qu'une édition imparfaite.

En revanche, les exécutions *privées*, organisées sans but

de lucre, dans l'intimité d'un appartement, pour la distraction de l'exécutant lui-même et de ses amis restent permises sans aucune autorisation. Des exécutions aussi restreintes ne sauraient être préjudiciables aux compositeurs. Elles ne nuisent ni à la vente ni à l'audition de ses œuvres. Il serait, d'autre part, difficile de les taxer, puisqu'elles ne procurent aux exécutants aucun bénéfice.

Les principes sont, on le voit, fort brefs et fort simples. Il y a eu cependant, à plusieurs reprises, des litiges qui ont donné à la jurisprudence l'occasion de s'affirmer sur certains points.

En 1877, la Société des auteurs et compositeurs de musique poursuivit, devant le tribunal correctionnel de la Seine, le directeur d'un manège de chevaux de bois, qui avait exécuté sur un orgue, sans le consentement des compositeurs, des airs appartenant à cette société.

Le directeur fut condamné par un jugement du 24 novembre 1877¹, pour avoir commis le délit de contrefaçon en exécutant sans autorisation des airs qui faisaient partie du domaine privé.

Une affaire à peu près identique fut portée, quelques années après, devant la Cour de cassation. Il s'agissait encore d'un orgue mécanique rattaché à un manège de chevaux de bois. La Société des compositeurs de musique poursuivit le directeur de ce manège qui avait, encore une fois, exécuté sans autorisation, des airs appartenant à des membres de la Société.

La Cour de cassation fut aussi formelle, dans son arrêt du 21 juillet 1881² que l'avait été le tribunal de la Seine.

1. Société des auteurs et compositeurs contre Haberneau (*Le Droit*, 30 novembre 1877).

2. Cass., 21 juillet 1881. Société des compositeurs contre Huguet (*Dall*, 1881-1-391).

Elle estima que le jeu d'un air de musique dans un lieu public, devant des auditeurs plus ou moins nombreux, réunis par le hasard ou par l'attrait d'une distraction, constituait une violation de la loi du 19 janvier 1791 et entraînait l'application de l'article 428 du Code pénal.

La Cour d'Amiens eut à se prononcer, quelques mois plus tard, sur un cas identique : usage public d'instruments mécaniques, en l'espèce orgues de manège. Son arrêt du 24 décembre 1881¹ reproduisait à peu de choses près, les motifs énoncés par la Cour de cassation. Si la fabrication et la vente des instruments servant à reproduire mécaniquement des airs de musique ne constituait pas une contrefaçon musicale, en vertu de la loi de 1866, le directeur du manège ne pouvait se prévaloir de cette loi pour faire jouer sans autorisation, sur son orgue, des airs faisant partie du domaine privé. Il était passible des peines prévues par l'article 428 du Code pénal.

Ainsi avertis, les forains ne renouvelèrent pas leurs tentatives et, pendant plusieurs années, ils sollicitèrent toujours les autorisations nécessaires.

Puis des contestations s'élevèrent à nouveau en 1906. Le 31 juillet 1906, le juge de paix de Douai condamna un cabaretier qui avait fait jouer, sans le consentement des compositeurs intéressés, des airs de musique sur un piano mécanique placé dans un débit. Le juge déclara qu'il y avait exécution publique puisque le piano avait joué, non pour le cabaretier lui-même, après la fermeture de l'établissement, mais au cours de la journée dans le but d'attirer les consommateurs, quel que fût le nombre de ces derniers.

1. La Loi du 5 janvier 1882.

La question de savoir quand une exécution a le caractère de publicité requis par la loi pour donner ouverture au droit de l'auteur, fut l'occasion de nouveaux litiges. La propriétaire d'un manège de chevaux de bois doté d'un orgue mécanique prétendit pouvoir jouer sans autorisation divers airs de musique, et notamment « Carmela » et « Mendiante d'amour » qui faisaient partie du domaine privé. « La loi de 1791, alléguait la commerçante, ne vise que le théâtre. Or, non seulement je ne possède pas de théâtre, mais je ne donne pas de concerts. Mes auditions n'ont pas un caractère lucratif puisque tous les passants peuvent en profiter sans payer ».

Le Tribunal correctionnel de Saint-Etienne condamna la défenderesse, la représentation ayant eu lieu en public dans le but d'attirer des clients et de réaliser par là un gain. La propriétaire du manège ne fut pas admise à invoquer tout au moins sa bonne foi. « Nemo censitur ignorare legem ». « Attendu, disait le tribunal, que l'ignorance de la loi ne peut constituer un moyen de justification ». Cette présomption qui a soulevé bien des protestations se justifiait ici. Toute une jurisprudence connue des commerçants s'était depuis longtemps établie sur ce point.

En 1910, la propriétaire d'un café fut actionnée par la Société des auteurs, éditeurs et compositeurs de musique devant le tribunal de commerce de la Seine, pour avoir fait jouer des airs dans son établissement, sans se munir de l'autorisation de la société. La débitante invoquait le fameux adage de procédure ! « Nul ne plaide par procureur hormis le roi ». La société, disait-elle, n'est pas propriétaire des droits d'exécution : ils appartiennent à ses membres. Il était aisé de battre en brèche cet argu-

ment : tout groupement doué de la personnalité morale — ce qui est le cas de la S. A. C. E. M. — est autorisée à ester en justice pour faire valoir les droits de ses membres.

La défenderesse invoquait d'autre part le fait qu'elle avait offert de dédommager la société lorsque celle-ci avait fait constater par huissier l'existence de l'acte délictueux.

Mais ce fait ne fut pas retenu par le tribunal. Il avait pour lui l'autorité d'un attendu fort net d'un arrêt de cassation du 9 août 1872. « Attendu que le droit des auteurs consiste, non seulement à fixer les conditions de leur consentement à la représentation, mais encore à le refuser péremptoirement s'ils le jugent convenable et que ce droit disparaîtrait s'il était possible à des tiers de représenter l'œuvre sans le consentement préalable de l'auteur, ou même contre son gré, quitte à lui offrir après coup un dédommagement plus ou moins considérable... ». Comme il était à prévoir, la propriétaire du café fut condamnée par le tribunal de commerce de la Seine, le 22 juin 1910. Ce jugement fut confirmé par deux arrêts de la neuvième chambre de la Cour de Paris, l'un du 3 décembre 1910, l'autre du 6 décembre 1911¹.

Plus récemment, un directeur de cinématographe qui faisait usage, dans son établissement d'œuvres du répertoire de la S. A. C. E. M. au moyen d'un piano mécanique, fut poursuivi devant le tribunal de commerce de Grenoble².

Le défendeur présentait l'argument suivant : « La loi de 1917 n'est pas rétroactive. Elle ne protège pas les airs

1. *Bulletin* n° 63 de la Société des auteurs et compositeurs de musique, année 1911-1912, p. 91 à 96.

2. *Bull.* n° 73, p. 99-102.

qui ont été adaptés aux instruments mécaniques avant sa mise en vigueur. Or, ce sont précisément des airs de cette catégorie que jouait mon piano mécanique. » Le tribunal donna raison à la Société demanderesse. Son jugement distingue le droit de reproduction du droit d'édition, protégé par la loi du 17 juillet 1793 et l'article 425 du Code pénal. Ce droit seul était visé par la loi de 1866 qui parle d'*adaptation* et non d'*exécution*. Le jugement ajoute « qu'il serait inadmissible qu'une loi faite pour protéger les auteurs leur enlevât le droit d'autoriser l'exécution de leurs œuvres sur les airs de musique enregistrés avant la loi de 1917 », alors que leur droit exclusif avait été maintenu sur ce point, même à l'égard des instruments musico-mécaniques, sous le régime, si défavorable aux auteurs, de la loi de 1866.

Dès qu'il avait été menacé de poursuites, le directeur du cinématographe avait offert à la société des auteurs une indemnité. Une fois de plus le tribunal refusa de prendre ce fait en considération. Il reproduisit à ce point de vue les attendus de l'arrêt de cassation du 9 août 1872 : le droit des auteurs est absolu et un dédommagement offert après coup ne saurait réparer l'atteinte qu'y ont portée les exécutions illicites.

Tout récemment enfin, un jugement du Tribunal de commerce de Saint-Etienne du 24 octobre 1929¹ a déclaré que l'exécution d'une œuvre musicale réalisée dans un débit par des instruments mécaniques devait être considérée comme une exécution publique. Elle ne devait donc avoir lieu qu'avec l'autorisation de l'auteur.

Le droit exclusif du compositeur, dans ce domaine, est donc établi désormais, tant par les lois que par la jurisprudence.

1. *Gazette du Palais*, décembre 1929.

CHAPITRE II

MODE DE PERCEPTION DES DROITS D'AUTEURS POUR LES EXECUTIONS DONNEES A L'AIDE D'INSTRUMENTS MUSICO-MECANQUES¹

En principe, les auteurs devraient percevoir eux-mêmes les droits qui leur sont dus pour les exécutions publiques de leurs œuvres.

Pratiquement, la chose est impossible, vu la multiplicité des établissements et des auditions.

Il leur a donc été nécessaire de disposer d'une organisation complète de contrôle et de perception.

L'idée leur est venue de se grouper. Dès 1851, fut fondée par un groupe d'auteurs et de compositeurs la Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique, dénommée communément « Société Lyrique ». Cette Société, dont l'importance ne fit que s'accroître, trouva tout naturellement sa place à côté de la Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques, fondée en 1829, en vue de percevoir les droits afférents aux représentations d'œuvres théâtrales.

La « Lyrique » perçoit des droits d'exécution pour toutes les œuvres musicales ou littéraires, qui ne sont pas des pièces de théâtre, ces dernières rentrant dans le domaine de perception de la Société Dramatique.

Actuellement, la SACEM groupe la presque totalité des

1. Nous devons l'intégralité de ces renseignements à l'obligeance de M. Georges Ravenel, sous-directeur général de la S. A. C. E. M.

auteurs, compositeurs et éditeurs (plus de 10.000). Elle a été appelée, dès la création de la musique mécanique, à percevoir pour le compte de ses membres les droits d'auteurs sur les exécutions données à l'aide d'appareils divers.

Il suffit, pour donner lieu à la perception des droits d'auteur, qu'il y ait exécution publique d'une œuvre musicale ou littéraire. L'instrument employé importe peu. Par suite, le propriétaire d'un hôtel, d'un débit ou d'un restaurant y donnant des exécutions musicales, soit à l'aide d'un phonographe, d'un piano mécanique, d'un « Pick-Up » ou d'un appareil de T. S. F., doit faire une déclaration à la Société Lyrique. Au reçu de cette déclaration, la Société accorde au propriétaire de l'établissement un contrat d'abonnement qui constitue l'autorisation écrite prescrite par la loi.

Pour les auditions données à l'aide de phonographe ordinaire, sans qu'il y ait lieu à aucune majoration du prix des consommations, la Lyrique accorde actuellement des contrats prévoyant le paiement de forfaits qui varient entre 30 et 90 francs par an.

Pour les auditions du même genre données à l'aide de piano mécanique, les forfaits vont de 80 à 176 francs par an.

Un certain nombre d'établissements sont munis de phonographes fonctionnant par l'introduction d'une pièce de monnaie ou d'un jeton. Dans ce cas, les forfaits annuels perçus par la Lyrique varient entre 50 et 140 francs par an.

Il était de toute justice, en effet, qu'il y eût majoration en l'espèce, puisque les débiteurs recueillent une véritable recette, constituée par les pièces de monnaie introduites dans les appareils ou le prix des jetons employés.

Tous les forfaits sont fixés selon l'importance des localités. Ils s'appliquent à des auditions simples, données dans le but de distraire la clientèle.

Lorsque des cafetiers organisent des bals ou sauteries à l'aide de phonographes (ordinaires ou à sous) ou de pianos mécaniques, les forfaits prévus sont majorés d'une certaine somme, fixée selon l'importance des recettes réalisées au cours des bals et suivant le nombre des séances.

Tout ce qui est indiqué précédemment s'applique à des établissements ordinaires. Sont exclues des tarifications et donnent lieu à des perceptions particulières, les auditions données dans les hôtels, cafés de luxe, établissements saisonniers des villes climatiques, etc...

Depuis quelques mois, les industriels du phonographe ont lancé un nouveau genre d'appareil dénommé communément « Pick-Up ». Il s'agit de phonographes perfectionnés, dont le son est amplifié par un haut-parleur. La perfection réalisée permet de considérer ces appareils comme étant susceptibles de remplacer des orchestres.

Dans ce cas, la Lyrique a fixé sa perception comme s'il s'agissait d'auditions données par des musiciens. Les redevances sont fixées, après étude de chaque cas en particulier, compte tenu de l'importance des localités, des établissements, des recettes réalisées, de la durée des exécutions, etc...

Le système des forfaits ne peut être appliqué qu'en ce qui concerne les cafés, restaurants, hôtels, bars sans entrées payantes, mais dont les recettes indirectes sont constituées par le prix de vente des consommations.

Lorsqu'il s'agit d'auditions de « Pick-Up », données dans des établissements où les entrées sont payantes : cinéma-

tographes, music-halls, etc..., les perceptions sont fixées sur des pourcentages variables.

Les appareils mécaniques ne sont pas employés uniquement dans les établissements sédentaires. On a vu, depuis un certain temps, un grand nombre d'établissements forains s'en munir dans le but d'attirer ou de distraire leur clientèle. Ces appareils sont également employés dans des établissements de bals sous tente et surtout à l'occasion des fêtes foraines et de village.

Les haut-parleurs sont également employés sur les places publiques, pour des fins publicitaires. On peut citer l'installation de haut-parleurs de très grande puissance susceptibles d'être entendus à trois kilomètres. Les auditions publicitaires sont entrecoupées par des morceaux de musique.

Il y a là également lieu à perception pour les auteurs; cette perception est effectuée selon la puissance des appareils, l'importance des villes, le nombre et la durée des auditions.

Les « Pick-Up » et appareils mécaniques n'ont pas encore pris une place prépondérante dans les théâtres proprements dits.

Dans ces établissements, on s'en sert seulement pour distraire les spectateurs durant les divers entr'actes.

Dans ce cas, la redevance fixée par la Lyrique est établie forfaitairement. Elle donne lieu à des abonnements mensuels, calculés bien entendu selon l'importance de la localité, du théâtre, etc... Ces forfaits sont établis à partir de 100 francs par mois.

Nous disions plus haut que les sommes à payer pour les établissements où les entrées payantes varient, étaient calculées d'après des pourcentages divers. Ces

pourcentages ont été fixés en tenant compte du genre de spectacle et du rôle qu'y joue la musique. On peut citer l'exemple des établissements cinématographiques où la perception est opérée quel que soit le genre d'instrument employé, sur la base de 2,20 % à 3,30 % du montant des recettes. On en est arrivé à ces pourcentage réduits, en tenant compte du fait que les exécutions musicales ne représentent qu'un des éléments du spectacle, l'autre élément étant constitué par la projection du film.

Il en est tout autrement lorsqu'il s'agit d'auditions données au cours de concerts proprement dits, de séances de bals, de sauteries où la musique devient la principale attraction de l'établissement.

Dans ce cas, les perceptions s'opèrent sur la base de 6,60 % des recettes.

*
* *

Nous aurons peu d'observations à faire sur l'organisme de perception qu'est la SACEM. Il a été étudié en détail et sa valeur a été démontrée par la pratique.

La SACEM ne perçoit pas seulement les droits dus à ses membres. Elle a conclu des contrats de réciprocité avec la presque totalité des Sociétés étrangères.

De leur côté les sociétés étrangères perçoivent pour le compte de la SACEM dans leur pays. Trimestriellement, la SACEM, qui a reçu les droits afférents au répertoire des Sociétés étrangères, leur en adresse le montant. De leur côté, ces sociétés envoient à la SACEM, les sommes qu'elles ont encaissées dans leur pays. La répartition de ces sommes est faite entre les divers ayants droit, comme s'il s'agissait de perceptions faites en France.

Cette organisation mondiale indique l'importance des autorisations accordées par la Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique en échange du paiement des droits, puisqu'elle permet aux usagers d'exécuter la presque totalité des œuvres musicales, françaises et étrangères.

*
* *

En France, la perception est opérée par plus de 700 agents. Chaque agent s'occupe d'un territoire déterminé (un arrondissement, un canton), fixé suivant les dispositions géographiques, les moyens de communication, l'importance des localités, etc... Ces agents sont placés sous l'autorité d'agents centraux (40 environ).

Ces derniers ont à surveiller un ou plusieurs départements. Ils relèvent directement de la Direction de la Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique, dont le Siège est à Paris, 10, rue Chaptal. Tous les trois mois, les agents envoient au siège social le montant des droits perçus par eux, en y joignant, pour chaque audition, le programme des œuvres exécutées. Ce document permet de répartir entre les auteurs et les compositeurs dont les œuvres ont été exécutées, la quote-part de droits leur revenant.

Il est inutile d'indiquer l'importance de ces documents; l'obligation de leur remise est fixée dans les contrats que la SACEM fait signer aux usagers de son répertoire. En cas de non remise, des sanctions sont prévues. Il en est de même en cas de remise de programmes inexacts, toute inexactitude dans l'établissement de ces documents étant susceptible de léser les auteurs et compositeurs dont les œuvres ont été exécutées.

TROISIÈME SECTION

CHAPITRE PREMIER

LES DROITS DES EXÉCUTANTS

Il convient d'étudier ici les droits du musicien, du chanteur et de l'artiste dramatique qui interprètent l'œuvre d'un compositeur ou d'un écrivain devant le microphone enregistreur. L'exécutant reçoit du fabricant une rémunération très variable, calculée autant que possible d'après sa valeur personnelle, sa célébrité, l'importance du morceau.

Tantôt, cette rémunération est forfaitaire. Une fois qu'il aura reçu la somme fixée, le musicien ou l'acteur n'aura plus rien à réclamer, quel que soit le nombre d'organes vendus.

Tantôt l'exécutant obtient un tantième du prix de vente au détail de chaque disque. Ce second mode de rétribution — beaucoup plus avantageux — est généralement exigé par les virtuoses qu'engagent actuellement les grandes firmes cinématographiques. Le taux est en moyenne de 4 à 5 %, mais il atteint 8 et 10 % pour les très grands artistes.

Ici encore, le contrôle sera réalisé, s'il est besoin, par la consultation des registres du fabricant.

Parfois, enfin, mais plus rarement, l'exécutant touchera à la fois une somme forfaitaire et des tantièmes. Mais un courant d'opinion se dessine aujourd'hui en sa faveur¹.

Si l'auteur a un droit sur son œuvre parce qu'il l'a créée, ne peut-on pas dire que l'exécutant jouant dans une salle de spectacle a un droit sur son interprétation, qui lui est personnelle, qui dépend de son talent propre ? Combien de chansons, combien d'airs de danse ont dû leur succès et presque leur « création » à la renommée et à la valeur d'un chanteur ou d'un instrumentiste ?

M. Osterieth, qui a joué un rôle important dans les Congrès de l'Association littéraire et artistique internationale proposait de reconnaître à l'exécutant une sorte de droit d'auteur sur toutes ses interprétations musicales. Ce vœu n'a pas été réalisé à Rome. Il nous paraît excessif. On ne peut fixer sur un cahier le jeu d'un virtuose, comme on y reproduit une composition musicale. La chose fût-elle possible, on n'aurait pas le droit d'empêcher les débutants d'imiter les grands artistes pour se perfectionner dans leur art.

En revanche, la proposition faite par *Le droit d'auteur*, dans l'intéressant article que nous mentionnons en note¹ était beaucoup plus acceptable. On aurait ajouté à l'article 13 de la convention de Berne la phrase suivante : « Lorsqu'une œuvre musicale *est adaptée à des instruments musico-mécaniques* moyennant l'exécution personnelle de certains artistes, cette adaptation jouit de la protection

1. Cf. « A propos des droits musico-mécaniques », *Le Droit d'auteur*, 1926, p. 87.

légale, sans préjudice des droits d'auteur sur l'œuvre originale ».

En matière d'instruments mécaniques, en effet, il ne s'agit plus d'une interprétation fugitive et impossible à noter. L'exécutant imprime sa personnalité sur chacun des sillons du disque ? Dès lors, l'interprétation semble bien renfermer les caractères nécessaires pour mériter le nom « d'adaptation », c'est-à-dire « d'arrangement » d'une œuvre. Elle mérite de faire l'objet d'une protection spéciale, *d'un droit d'auteur dérivé*.

A la conférence de Rome, l'article 13 n'a pas été complété dans le sens proposé par *Le droit d'auteur*. On devait être amené à exclure la protection du « droit d'exécutant », si l'on ne consentait à considérer comme « adaptation » qu'un remaniement modifiant complètement l'œuvre adaptée. Le droit de certains artistes est cependant admis, indirectement, par la convention de Berne révisée, puisque toute œuvre littéraire est protégée contre la reproduction. La récitation de paroles devant un enregistreur sera, par conséquent, protégée. L'exécution d'un air de musique, dans les mêmes conditions, ne le sera pas. Une fois de plus, l'homme de lettres, l'artiste dramatique sont mieux défendus que le musicien.

En France, les droits dérivés ne sont pas encore reconnus aux exécutants. Mais à l'étranger, dans trois Etats tout au moins (Allemagne, Suisse, Italie), la reconnaissance de ces droits est chose faite.

Dans ces Etats, l'exécutant dont l'intervention a permis de réaliser un enregistrement, aurait le droit de poursuivre pour contrefaçon tout fabricant qui reproduirait sur des disques son interprétation, sans autorisation formelle.

Le septième Congrès international des Travailleurs

intellectuels a été saisi d'un rapport de M. Henri de Weindel, relatif à cette question.

M. Henri de Weindel demandait qu'un droit de suite à la fois pécuniaire et moral fût reconnu aux exécutants sur leurs interprétations. Mais ce ne devait pas être au détriment des auteurs. La distinction serait absolument nette. Les redevances perçues par les compositeurs sur les adaptations de leurs œuvres ne sauraient, en aucun cas, être réduites au profit des exécutants. Le Congrès a adopté ces conclusions. Tout en indiquant la nécessité de créer un « droit d'exécutant », il déclare que le droit d'auteur tel qu'il résulte de la Convention de Berne et de ses révisions doit s'appliquer à toutes les reproductions mécaniques connues ou à naître *sans diminution, ni réserve, ni confusion, avec aucun autre droit*¹ ».

Le Congrès qui va siéger au Caire dans le courant du mois de décembre sera appelé à se prononcer sur ce grave problème. Les résolutions votées seront, fort probablement analogues à celles de la C. T. I.

CHAPITRE II

LES DROITS DE L'ADAPTATEUR

Nous désignerons, sous le nom d'adaptateur, le musicien qui est chargé, par l'industriel, de dessiner les lignes de pointes ou les traces des perforations nécessaires pour cons-

1. *Le Cétéiste*, novembre 1929.

truire certains organes tels que les rouleaux perforés des pianos mécaniques. Ici, l'exécutant est remplacé par l'adaptateur qui opère un véritable remaniement de la partition. Les Etats qui accordent à l'interprète un droit d'auteur dérivé, l'accordent aussi à l'adaptateur. Il en est ainsi en Suisse, en Allemagne, en Italie. Si un industriel veut, dans ces Etats, reproduire l'organe musico-mécanique, l'autorisation du fabricant ne suffira pas. L'industriel devra obtenir celle de l'adaptateur.

CHAPITRE III

LES DROITS DU FABRICANT

L'industriel est naturellement rémunéré par les bénéfices que pourra lui procurer la vente des organes édités par lui. Mais faut-il lui reconnaître, sur ces organes, un droit dérivé qui viendrait se superposer à ceux de l'auteur, des exécutants, des interprètes ?

Tout fabricant délivrerait ou refuserait des autorisations à ceux de ses concurrents qui voudraient reproduire tels ou tels de ses enregistrements.

Une telle disposition serait beaucoup moins légitime que les précédentes.

Le fabricant n'est pas le créateur d'une interprétation originale ou d'un dessin musical nécessitant un travail personnel et une culture intellectuelle. Il s'est contenté

de faire multiplier par certains procédés chimiques ou mécaniques, une matrice de cuivre ou un dessin. Il est vrai que la perfection plus ou moins grande de l'enregistrement peut donner une véritable originalité à une exécution ou à une adaptation médiocres.

Quoi qu'il en soit, les industriels ne peuvent se plaindre. Sans doute leur droit n'est pas reconnu. Mais ils bénéficient de ceux accordés aux exécutants et aux adaptateurs, dans des pays comme l'Allemagne où le contrat de louage consenti par ces derniers transfère au fabricant les droits dérivés dont ils sont titulaires.

CHAPITRE IV

LES DROITS DE L'ETAT

Notre étude ne serait pas complète si nous n'envisagions brièvement les exigences de l'Etat, cet autre titulaire de droits. Ce dernier point précisé, nous saurons exactement quelles sont, dans notre pays, les charges imposées actuellement à l'industrie phonographique.

Nous avons groupé dans ce chapitre, pour la clarté de l'exposé, tant les droits sur la fabrication que ceux afférents aux exécutions publiques.

1. Impôts sur les organes fabriqués

Le premier — et le principal — est l'impôt sur le chiffre d'affaires. Il est de 2 % sur le prix de vente des disques.

Si l'on songe que beaucoup d'organes sont frappés d'autres impôts et qu'il n'est accordé aucune déduction pour frais d'enregistrement, de mise en vente, etc., on s'apercevra que ce taux, peu élevé en apparence, est cependant assez considérable.

Cet impôt oscillait, avant 1927, entre 1,10 et 1,20 %. La seconde imposition est constituée par les droits de douane. Les disques exportés à l'étranger, traversent en franchise nos frontières. C'est une prime à l'exportation qui a été toujours accordée. En revanche les disques importés en France doivent acquitter des droits de douane. L'industrie phonographique étant surtout internationale et donnant lieu à des échanges perpétuels de marchandises entre les agences des sociétés, on conçoit que les occasions de percevoir des droits d'entrée soient nombreuses. Ces droits sont de 25 % ad valorem. Il faut y ajouter une taxe supplémentaire de 2 % dite taxe d'importation. Ces impôts sont perçus tant sur les disques que sur les appareils : phonographe, gramophone, etc. Dans ce dernier cas, la taxe reste fixée à 27 % ad valorem (25 + 2).

A défaut de facture, les douaniers peuvent se reporter pour le contrôle aux barèmes courants ou aux évaluations des experts de l'administration et de la Chambre syndicale des fabricants d'instruments.

Dans les pays de protectorat (Tunisie, Maroc), la taxe est calculée à la fois sur la valeur, la nature, le poids de chaque organe. Elle atteint en définitive 10 % ad valorem environ. Elle est perçue sur tous les disques importés dans ces Etats, même quand ils viennent de France.

Le troisième impôt est constitué par la taxe de luxe. Cette taxe atteint tous les disques dont le prix de vente au détail dépasse 25 francs et les appareils musico-mécaniques de plus de 300 francs.

Si cette taxe est équitable pour les instruments, elle n'est pas justifiée en ce qui concerne les organes. Un disque de danse vendu à un prix relativement bas parce qu'il est tiré à de nombreux exemplaires sera acheté par une clientèle généralement riche, désireuse de donner un bal dans un salon, au cours d'une soirée. En revanche l'enregistrement d'une œuvre de maître, qui nécessite un soin tout particulier coûtera souvent fort cher et s'adressera à une clientèle très réduite de connaisseurs, souvent peu fortunés. Le disque obtenu sera généralement vendu plus de 25 francs. Il sera dès lors frappé de la taxe de luxe. N'y aurait-il pas lieu de répartir cet impôt suivant le genre de musique enregistrée (airs de danse, musique classique) et non suivant le prix de vente ? Si la discrimination est trop compliquée, ne pourrait-on établir une taxe uniforme, inférieure à 12 % ?

La nouvelle loi de finance diminue le taux de cette taxe de luxe. Il est vrai que l'impôt sur le chiffre d'affaires passera de 2 à 3 %.

Le contrôle du fisc pour la perception de ces deux taxes est réalisé de la manière suivante : le fabricant doit conserver toutes les factures constatant la vente du disque aux détaillants. Il doit en outre reporter chaque jour l'indication du montant de ces factures sur son livre de taxe. Le contrôle portera à la fois sur le livre et sur les factures. Il sera facile de voir si la correspondance est parfaite.

2. Droits sur les exécutions publiques

Aucune réglementation particulière n'a été encore édictée en ce qui concerne le disque. Ces droits frappent donc toutes les exécutions, réalisées en public, avec ou sans but de lu-

cre, qu'ellesoient le fait de musiciens ou d'instrumentsmécaniques. Le propriétaire de l'établissement où a eu lieu l'exécution — débitant, restaurateur, entrepreneur de spectacles — paie à l'Etat une taxe variable suivant le genre d'exploitation et la catégorie dans laquelle est classé l'établissement.

Pour les instruments qui jouent dans des cinématographes, le taux, calculé sur la recette, est progressif par paliers. Il va jusqu'à 33 %. La taxe n'est pas accrue, lorsque l'appareil est muni d'un amplificateur à lampes.

Dans les restaurants, hôtels, débits etc., l'impôt varie suivant l'importance de l'établissement entre 3 et 11 %. Il s'élève jusqu'à 30 % dans les établissements de grand luxe, ouverts toute la nuit.

Les droits sont perçus de la manière suivante : le propriétaire de l'établissement ou l'organisateur de l'audition fait une déclaration. Cette déclaration est contrôlée par les agents du fisc, qui, par ailleurs, exercent une surveillance et perçoivent la taxe. Il y a deux ayants droit. L'assistance publique d'abord. Elle perçoit à elle seule les trois quarts de la redevance au titre de « taxe des pauvres ». A cet impôt s'ajoute, à Paris, une taxe d'Etat, et en province, une taxe municipale, établies pendant la guerre, et beaucoup moins importantes. Les coefficients que nous avons indiqués représentent l'addition de toutes les taxes.

APPENDICES

1. Le dépôt légal des disques

Les imprimés de toute nature, ainsi que les œuvres musicales et photographiques mises publiquement en vente, font l'objet d'un double dépôt effectué par l'imprimeur ou le producteur d'une part, et l'éditeur d'autre part.

Le dépôt est fait dans les régies du ministère de l'Intérieur. Lors du vote de la loi de 1917, il avait été question d'imposer aux fabricants de disques le double dépôt de chaque organe. Ainsi pourrait se constituer une discothèque nationale aussi complète, aussi précieuse pour les savants et les chercheurs que notre Bibliothèque nationale.

Ce projet a abouti à la loi du 19 mai 1925¹ qui ajoute à la liste que nous avons indiquée « les œuvres cinématographiques, phonographiques et généralement toutes les productions des arts graphiques reproduites en nombre ».

Le dépôt des disques ne pouvait, en raison de la fragilité de ces organes, être effectué à la régie ou à la Bibliothèque Nationale. Un décret va donc intervenir pour donner au Musée de la parole et du geste, situé à Paris, 19, rue des Bernardins, mission de recueillir et de conserver les disques, rouleaux perforés, etc... Ce musée

1. *J. off.*, du 27 mai 1925.

renferme déjà les Archives de la parole. La voix des hommes célèbres, le jeu des grands artistes sont précieusement conservés par le directeur, M. Pernot, professeur à la Sorbonne, qui dirige également l'Institut de Phonétique.

En outre, afin de recueillir les vieilles chansons populaires, qui se perdent chaque jour, M. Ferdinand Brunot, prédécesseur de M. Pernot, a parcouru les Ardennes, le Limousin, le Berry, enregistrant, au fur et à mesure, les airs régionaux chantés par les habitants de nos provinces. M. Pernot a continué son œuvre. Après avoir poussé ses explorations jusqu'en Roumanie, d'où il a rapporté des disques remarquables, il va visiter nos colonies et divers Etats tels que la Grèce.

Son action ne se bornera pas là : le Musée du geste sera la synthèse, indispensable pour l'avenir, du cinématographe muet et parlant¹.

2. Le film sonore et parlant

Ce nouvel instrument de musique mécanique est venu apporter, tout récemment, au cinématographe une perfection longtemps désirée.

Les rumeurs, les bruits les plus divers sont reproduits par le film sonore. Les chants et les dialogues le sont également, grâce au film parlant.

L'enregistrement optique est généralement réalisé de la manière suivante : les sons font varier, dans un microphone, l'intensité d'un courant électrique, qui agit sur un tube de Geissler contenant un gaz raréfié dont il fait

1. Cf. l'article de M. Pernot, « L'Institut de Phonétique de l'Université de Paris » (*Revue de Phonétique*, tome V).

varier la luminescence. Ces variations impressionnent un film sensible qui se déplace derrière un écran.

La restitution du phénomène sonore sera obtenue en faisant passer à travers la bande impressionnée un rayon lumineux qui, nuancé par les différences d'opacité, ira frapper une cellule de sélénium. Le sélénium possédant une conductibilité électrique plus ou moins grande suivant l'intensité de l'éclairage, introduira dans un courant électrique des variations qui, amplifiées par des lampes, feront entrer en action des haut-parleurs¹.

Ce film sonore doit être distingué du film muet synchronisé avec des disques. Le *Film sonore*, du 15 octobre 1929, a publié la note suivante : « Le tribunal de Berlin a prononcé, le 6 courant, un arrêt sur la demande de la Defina, interdisant à la société « Deutsche Grammophon » de nommer son procédé « grammophon-cinema » : film sonore. Le tribunal statuera définitivement après une enquête dans plusieurs ateliers de films sonores² ».

Il était nécessaire de fournir ces quelques détails, car la question s'est posée en droit, de savoir si les « Talkies » constituent de simples films cinématographiques perfectionnés ou de véritables représentations théâtrales, soumises au contrôle de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques. Le film parlant, en effet, juxtaposant les sons aux images, reproduit, non seulement le jeu des acteurs, mais leur voix. L'effet obtenu est donc aussi complet, en définitive, sur l'écran qu'à la scène.

Un conflit de ce genre avait déjà surgi entre Mlle Mary Bell et la Comédie-Française, dont cette actrice était socié-

1. Sur la technique du film parlant, voir l'article de M. Vuillermoz (*Édition musicale vivante*, n° 9).

2. *Le Cahier*, novembre 1929.

taire. Le décret de Moscou lui interdisait de jouer sans autorisation sur une autre scène. Lorsque le cinématographe ouvrit aux artistes dramatiques des débouchés nouveaux, la Comédie-Française permit à Mlle Bell de figurer à l'écran. Mais, lorsque cette dernière voulut interpréter des films parlants, la direction lui opposa une interdiction formelle. Le film parlant constituait, à son sens, une représentation théâtrale, visée, comme telle, par le décret de Moscou.

La question se pose aujourd'hui, d'une manière encore plus précise devant le tribunal de la Seine.

M. Charles Jourgon avait décidé de tirer un film d'un roman *Le collier de la Reine*, écrit par Alexandre Dumas et Auguste Maquet. Les héritiers de ces écrivains étaient membres de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques qui traita en leur nom avec M. Jourgon et lui céda les droits nécessaires. Il fut entendu que l'adaptation théâtrale n'était pas comprise dans le contrat. Quant au film parlant, il n'en était pas question, et pour cause, cette invention n'ayant alors en France qu'un caractère théorique. *Le collier de la Reine* était définitivement adapté quand les « Talkies » connurent en Europe un succès soudain.

M. Jourgon voulut alors transformer son film muet en film parlant. La chose pouvait se faire, même après coup; la synchronisation serait seulement plus difficile à obtenir.

La Société des auteurs et compositeurs dramatiques représentée par son président, M. Charles Méré, intervint alors et s'opposa à une telle adaptation, affirmant que le film parlant devait être considéré comme une adaptation théâtrale et se trouvait, par là même, exclu formellement de la cession.

M. Jourgon devrait donc obtenir par un nouveau contrat le droit d'apporter à son film la modification projetée.

Une transaction fut sur le point d'intervenir entre les parties. Un versement complémentaire devait donner satisfaction aux héritiers des auteurs; mais les adversaires préférèrent obtenir une décision de principe. C'est donc d'un commun accord qu'ils iront porter le conflit devant le tribunal de la Seine. Me Rapoport se présentera pour M. Jourgon.

La jurisprudence est encore hésitante sur la question de savoir si le projection d'un film muet ne constitue pas, déjà, une représentation théâtrale.

Sans doute, un arrêt de la Cour de Paris, en date du 18 novembre 1904¹, rejeta l'action d'un auteur dont les œuvres avaient été représentées, sans autorisation, par un directeur de cinématographe :

« Attendu, disait la Cour, qu'une œuvre cinématographique, de quelque valeur artistique qu'elle puisse être, ne peut, en aucune manière, être assimilée aux œuvres dramatiques, musicales, que cette œuvre non susceptible d'interprétation, purement mécanique, ne saurait être l'objet d'une représentation, dans le sens donné à ce mot par la loi des 13-19 janvier 1791 et par les articles 428 et 429 du Code pénal. »

Par ailleurs, un arrêt de la Cour de Paris, du 17 mai 1912², considère le film muet comme une représentation théâtrale et non comme une édition « illustrée ».

« La reproduction cinématographique, dit l'arrêt, a, à son origine, un scénario, créé par un auteur, mimé par des acteurs, devant des appareils, et, pour destination unique,

1. Pateille et Pouillet, *Annales de la propriété industrielle*, 1906, p. 101.

2. Sirey, 1913-2-146

d'être donné en spectacle devant un public plus ou moins nombreux. Elle doit donc être considérée comme rentrant dans l'exploitation théâtrale et ne peut être assimilée à une édition ».

La même interprétation avait été affirmée, un peu moins nettement, il est vrai, par un jugement du tribunal de la Seine, du 7 juillet 1908, confirmé par un arrêt de la Cour de Paris, du 10 novembre 1909¹.

Cette dernière jurisprudence, créée pour le film muet, pourra être invoquée, *a fortiori*, lorsqu'il s'agira du film parlant.

Sur les caractères de cet art nouveau, l'opinion générale ne paraît pas encore fixée. Certains, se basant sur les différences qui séparent le film parlant du théâtre, estiment que l'assimilation ne peut être faite².

M. de Weindel, en revanche, dans le remarquable rapport qu'il a présenté au Congrès de la confédération internationale des travailleurs intellectuels, expose les raisons pour lesquelles il considère le film parlant comme appartenant au domaine du théâtre³.

« On n'est plus, dit M. de Weindel, en présence du cinéma proprement dit. Le cinéma parlant, ce n'est pas le cinéma. Le cinéma, étymologiquement, veut dire « écriture du mouvement ». C'est la plus évidente concurrence, qu'au point de vue commercial, le théâtre ait trouvée devant lui. Le film parlant ne doit pas jouir d'un traitement plus favorisé que celui accordé au théâtre. Il ne doit pas payer moins. Il doit être assimilé au théâtre ».

1. *Pandectes françaises*, 1910-II-257

2. Pierre Maudru, Littérature dramatique et film parlant (*Comœdia*, 19 septembre 1929).

3. Ce rapport a été publié dans *Comœdia* (10 et 13 octobre 1929).

Cette solution nous paraît difficile à admettre *en fait*. « Peut-on soutenir, dit M. Pierre Gilles, que le fait de projeter un film, même avec musique ou avec paroles est essentiellement « théâtre », alors qu'il n'y a pas sur une scène des acteurs en chair et en os, et qu'il ne s'agit que d'un film projeté sur un écran¹ ? »

« Qu'importe répondra-t-on si l'effet obtenu est le même ? » Il importe beaucoup. La réalisation d'un film parlant est obtenue par des procédés purement cinématographiques. Il présente les mêmes caractères : concentration de gros capitaux pour faire face à d'énormes frais. Nécessité, par là même, de faire appel, non au public restreint des théâtres, mais à celui, moins fortuné et beaucoup plus étendu, des cinématographes.

Le caractère international, propre à la grande industrie cinématographique, apparaît également ici : la bande devra être tournée dans les pays les plus divers, pour couvrir les dépenses engagées, tandis que le théâtre s'adresse aux habitants d'une ville ou d'une région.

D'autre part des différences sensibles séparent le film parlant de théâtre.

La mimique joue encore dans ces films un rôle considérable. Les « silences » valent plus que les paroles. M. Pierre Maudru dit fort justement dans l'article que nous avons indiqué en note :

« Dans un film sonore, des artistes qui ne cesseraient de parler, et que les gros plans nous montreraient, exagérés par les grossissements, paraîtraient fort laids d'abord, fatigants et grotesques à la fin ».

Pour tout dire, le film sonore et parlant est une véritable

1. *Le Matin*, 18 octobre 1929.

invention, un genre neuf. Il a sa place, comme le théâtre à la sienne.

Mais, *en droit*, la question change singulièrement d'aspect et l'argumentation de M. de Weindel devient frappante.

Peut-on, équitablement, ne pas imposer à une industrie des plus florissantes, les charges qui pèsent sur le théâtre ? Peut-on refuser aux auteurs, pour un film tourné dans toutes les villes du monde, les droits de représentation qu'ils perçoivent dans les plus petites scènes de province. Le film sonore et parlant constitue déjà pour le théâtre une concurrence naturelle très redoutable. Faut-il l'aggraver cette concurrence artificiellement ?

Telle sont les raisons qui ont contraint la jurisprudence à assimiler la projection d'un film à une représentation théâtrale. Sans doute le triomphe de la Société des auteurs, devant le tribunal de la Seine, pourra créer pendant un certain temps des situations difficiles. Tel producteur ayant acquis les droits d'adaptation cinématographique pourra se voir refuser l'autorisation de sonoriser son film. Il devra verser à nouveau des sommes, fort considérables peut-être, pour obtenir cette autorisation.

Mais la sonorisation donnera au film plus de valeur et plus d'attrait. Il est juste que l'auteur, qui a fourni la matière première, participe, même rétroactivement, à ce surcroît de bénéfices.

D'autre part la loi du 19 mai 1925, sur le dépôt légal, oblige les producteurs de films à déposer deux exemplaires, en l'espèce deux bandes, dans les bureaux de la régie. Ce serait là une charge écrasante, de telles bandes valant souvent des millions et étant tirées à très peu d'exemplaires. Il est fort probable que la loi ne pourra être mise en application sous cette forme. Le directeur du dépôt légal des disques

pourra seulement obtenir, par voie d'accord amiable, la remise de films d'une exceptionnelle valeur.

3. La radiodiffusion et le disque

Nombreux sont les postes émetteurs d'ondes où les exécutants sont aujourd'hui remplacés par des disques.

La radiodiffusion ne nécessitant plus alors le concours de diverses personnes est réalisée sans aucun incident, d'une manière automatique. L'économie obtenue est, par ailleurs, considérable.

Les auteurs des œuvres diffusées ne peuvent se plaindre. Les sociétés qui les représentent perçoivent sur les auditions de ce genre les mêmes droits que sur des exécutions ordinaires. Ces droits sont calculés sur la durée d'audition et sont perçus par abonnements forfaitaires. Ce mode de taxation est le seul possible puisque les postes *émetteurs* ne reçoivent de leurs auditeurs aucune redevance. Pour les auditions données à l'aide d'appareils *récepteurs*, les tarifs varient entre 66 et 550 francs par an. Jusqu'à 5000 fr. les forfaits sont fixés selon l'importance des localités. Au-dessus de ce chiffre on tient compte également de l'importance des établissements.

Une convention va délimiter le domaine de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques et celui de la S. A. C. E. M. La première percevra les droits d'auteurs afférents aux pièces de théâtre, dramatiques ou musicales, la seconde, recevra les sommes dues pour la diffusion de morceaux détachés.

Quant au droit d'auteur proprement dit sur la radiodiffusion, il est difficile de l'imposer dans un pays où les écoutants ne versent pas de taxe. *Le droit*

moral permettant au créateur de l'œuvre d'autoriser ou d'interdire la diffusion a été reconnu par l'article 11bis de la Conférence de Berne révisée à Rome. Mais l'auteur ne peut réclamer qu'une rémunération « équitable », fixée, à défaut d'accord amiable, par l'autorité compétente. Il ne peut donc opposer un refus arbitraire. A ce sujet le Congrès des Travailleurs intellectuels a voté la résolution suivante. « La radiodiffusion ne pourra jamais être faite sans l'autorisation et la rémunération des auteurs, notamment lorsqu'il s'agit de disques et de films sonores, sur les émissions réalisées au moyen de ces organes¹. »

Si la reconnaissance du droit des auteurs ne donne pas lieu à de grandes difficultés, il n'en va pas de même du droit des exécutants. Ces derniers ont chanté ou joué un air devant l'appareil d'enregistrement. Ils savaient que le disque obtenu servirait à récréer des familles ou même des auditoires importants. Mais la radiodiffusion s'adresse à des millions de personnes. Et la vente du disque diffusé rapporte au grand maximum quatre ou cinq francs à l'exécutant ! Quel intérêt aura désormais le public à venir écouter, dans un concert payant, des musiciens ou des acteurs qu'il peut entendre à domicile, sans rien verser ?

D'autre part le disque donne une audition souvent imparfaite. Les auditeurs peuvent attribuer à la médiocrité de l'exécutant des défauts qui sont dus à la mauvaise diffusion de l'organe.

Il est vrai que le disque radiodiffusé fait connaître l'exécutant dans un très vaste rayon et peut lui valoir

1. *Le Céléiste*, novembre 1929.

des cachets élevés, des engagements à l'étranger. Cette raison parut déterminante au tribunal civil de Lyon¹. Il a débouté, le 27 janvier 1925, un artiste qui s'opposait à la radiodiffusion de disques où son jeu était enregistré. Le jugement faisait valoir le fait que le speaker avait annoncé, comme il le devait, que le public allait entendre un disque. En une époque, cependant, où un droit de suite est, dans plusieurs Etats, reconnu aux exécutants sur les éditions musico-mécaniques, il était difficile de laisser les bénéficiaires de ces droits totalement désarmés devant la radiodiffusion.

Aussi, le septième Congrès des travailleurs intellectuels qui s'est tenu à La Haye, du 23 au 26 septembre 1929, a-t-il formulé le vœu suivant après avoir pris connaissance d'un rapport de M. Siblik, représentant la Tchécoslovaquie.

« Le Congrès décide d'adopter les résolutions suivantes : Toute diffusion d'une œuvre, soit par exécution directe, *soit par disque ou par tout autre mode d'enregistrement sonore*, crée simultanément un droit moral et un droit pécuniaire au profit des auteurs, conférenciers, interprètes, exécutants ».

Ce vœu avait été déjà mentionné par le Comité international de T. S. F. dans sa séance du 27 février 1925 et renouvelé au Congrès de Rome de 1928².

Le fabricant, lui, a vendu les disques à l'organisateur du poste. Il ne lui appartient pas d'en surveiller l'emploi. Au surplus, la radiodiffusion sera, pour lui, l'origine de profits bien plutôt que de déficits. Nombreuses

1. Les attendus de ce jugement ont été publiés avec un très intéressant commentaire dans l'ouvrage de M. Saudemont : *La Radiophonie et le Droit*.

2. Cf. Compte rendu Sirey, 1929.

seront les personnes qui achèteront les disques dont elles auront particulièrement goûté l'audition.

Une autre question s'est posée. Puisque la radiodiffusion peut être opérée au moyen de disques, ne peut-on l'assimiler à une adaptation musico-mécanique? Il faudrait dire alors que, dans les nombreux pays où la licence obligatoire est en vigueur, ce système doit jouer pour les émissions sans fil. Dès que l'auteur a cédé le droit de reproduction mécanique d'une de ses œuvres, il ne pourrait interdire la radiodiffusion de cette œuvre.

La question a été soumise en 1924 au Comité international de la T. S. F. fondé en 1923 pour l'élaboration d'un statut international. Sur la demande du président, M. le conseiller d'Etat Tirman, il fut admis que le consentement de l'auteur est toujours libre, même quand une autorisation générale d'adaptation phonographique a été précédemment accordée¹.

1. *Revue Juridique internationale de la radio-électricité*, 1924, p. 14.

TROISIÈME PARTIE

**Le Statut des Instruments
musico-mécaniques à l'Étranger**

CHAPITRE PREMIER

ALLEMAGNE

L'Allemagne est avec la France, l'un des premiers pays où la question des instruments musico-mécaniques se soit posée devant les tribunaux judiciaires.

En 1888 un compositeur, Waldmann, poursuivit divers fabricants de boîtes à musique appelées clariophones; héréophones, etc. Il y eut des variations de jurisprudence. Mais, en définitive, le tribunal supérieur de l'Empire donna raison au demandeur et manifesta sa volonté de protéger les auteurs contre les fabricants d'instruments. Une loi du 19 juin 1901 vint enfin trancher la question en édictant formellement certaines dispositions relatives aux instruments musico-mécaniques.

Imitant l'exemple donné par la loi française de 1866 et par la Convention de Berne de 1886, l'Allemagne, désireuse, elle aussi, de protéger son industrie et de ne pas la mettre en état d'infériorité sur le marché international, exonérait de tous droits d'auteur la fabrication de ces instruments¹.

« Art. 22. — Est licite la transcription d'une œuvre musicale éditée sur des disques, cylindres, bandes et autres

1. *Le Droit d'auteur*, 1901, p. 86.

parties semblables d'instruments, servant à reproduire mécaniquement des airs de musique, cette disposition s'applique également aux parties interchangeable, à moins qu'elles ne s'adaptent à des instruments par lesquels l'œuvre peut être reproduite au point de vue de la force et de la durée des sons et au point de vue de la mesure de manière à équivaloir à l'exécution personnelle.

La loi de 1901 apportait on le voit un correctif à notre texte de 1866 : lorsqu'un instrument aurait atteint un degré suffisant de perfection pour que l'exécution fût aussi forte et aussi nuancée que celle d'un musicien, jouant devant un auditoire, la fabrication ne serait plus licite, le droit exclusif de l'auteur réapparaîtrait et l'industriel devrait se munir de son consentement.

Cette disposition avait une raison d'être : la loi allemande, nous le verrons plus loin, réservait au compositeur son droit absolu sur la représentation de ses œuvres. C'eût été faire acte d'illogisme et nier l'existence de ce droit que de permettre, sans aucun contrôle, la fabrication d'instruments dont l'effet équivalait à une exécution ordinaire.

En 1901, du reste, cette disposition n'était pas de nature à inquiéter les fabricants d'instruments mécaniques. Le phonographe était encore un appareil quelque peu ridicule, nasillard, qui déformait les sons au point de ne jamais égaler le jeu des plus mauvais musiciens. La distinction opérée en France par l'arrêt du 1^{er} février 1905, avait toujours été sous-entendue en Allemagne : les œuvres littéraires ou musico-littéraires restaient soumises au droit d'auteur et ne pouvaient être adaptées qu'avec son autorisation formelle.

A partir de 1901, des événements nouveaux se produisirent. En 1908, l'art. 13 de la nouvelle convention de

Berne enlevait à l'industrie phonographique la protection dont elle jouissait. L'Allemagne, en signant cette convention, s'engageait à restituer aux auteurs leur droit exclusif. Elle aurait d'autant moins de peine à tenir cet engagement que la plupart des Etats d'Europe s'étaient liés également. Soumises presque partout aux droits d'auteur, les industries se retrouveraient sur le pied d'égalité. Mais nous nous rappelons que l'Allemagne s'était montrée, à la Conférence de Berlin, nettement défavorable au droit exclusif du compositeur. Grâce aux réserves de l'article 13 dont elle avait demandé l'admission, elle pouvait introduire sur son territoire le régime de la licence obligatoire.

Ainsi fut fait, dans la loi du 22 mai 1910, concernant l'exécution de la convention de Berne révisée, du 13 novembre 1907, pour la protection des œuvres littéraires et artistiques¹. Cette loi a repris et modifié le texte de 1901.

Il convient d'étudier tout de suite une disposition particulière ajoutée à l'article 2 ancien et à laquelle nous avons déjà fait allusion². Cette disposition accorde une protection spéciale aux artistes qui exécutent un morceau dans la salle d'enregistrement.

A l'avenir, lorsqu'une œuvre musicale ou même littéraire aura été adaptée à un instrument « moyennant l'intervention personnelle d'un exécutant, l'organe ainsi confectionné sera traité comme un remaniement de l'œuvre. »

La loi allemande estime donc que l'interprétation personnelle de l'artiste constitue un arrangement, un remaniement qui doit faire naître un droit d'auteur comme toute création.

1. *Le Droit d'auteur*, 1910, p. 87 et 130.

2. Voir page 135.

L'exécutant pourra exercer son contrôle sur les adaptations musicales qui reproduiraient son jeu. Il pourra refuser son autorisation et interdire ainsi ces adaptations. Il pourra enfin les autoriser sous réserve du paiement d'un droit. Prévoyant l'hostilité des auteurs et compositeurs qui craindraient de voir leurs droits réduits dans la mesure où seraient consentis ceux des exécutants, la Commission spécifia que ce droit serait exercé seulement dans la mesure où il ne porterait pas préjudice aux droits des auteurs.

La loi allemande prévoit l'existence d'un autre droit. Il peut arriver que la reproduction d'un air ne soit pas due au talent d'un artiste, mais à l'habileté d'un musicien qui, traçant un dessin des notes d'après une partition, indiquera par ce moyen les points où doivent être fixés des tiges, où doivent être incisées les perforations. On obtiendra ainsi un organe musical dont l'adaptateur peut vraiment se dire l'auteur. Il est juste d'assimiler, ici encore, au « remaniement » le travail d'adaptation qu'il a réalisé et de lui reconnaître un droit sur toutes les bandes et rouleaux imitant les organes dont il est le créateur.

L'article 2 ajoute que ce travail « doit être considéré comme dû à une activité artistique ». Ainsi est exclu le fabricant qui a fait opérer la fixation matérielle des pointes, la perforation des rouleaux.

Toutefois la Commission fut unanime pour admettre que le contrat de louage de services, consenti contre rémunération par l'exécutant ou le remanieur au fabricant, équivaut à un abandon tacite du droit d'auteur sur les adaptations. C'est donc au fabricant qu'iront, en définitive, les profits et le droit de contrôle. La loi aurait dû stipuler à ce point de vue, que le droit d'auteur serait réservé aux titulaires visés par la loi, à moins de cession formelle. La

loi allemande, à la différence de la nôtre, est, en principe, rétroactive.

« Les droits... de l'auteur... se règlent d'après les dispositions de la présente loi, même par rapport aux œuvres créées avant sa mise en vigueur. »

Dès lors le droit d'auteur, tant sur l'œuvre même que sur les adaptations sera reconnu sur tous les organes, même sur ceux qui avaient été confectionnés avant 1910.

Nous arrivons maintenant à l'étude du droit d'auteur proprement dit.

« A moins de convention contraire, déclare l'article 14, l'auteur conserve la faculté *exclusive*... d'utiliser l'œuvre en vue de la reproduction mécanique sonore. » Il semble que le régime de licence soit écarté. Il n'en est rien. Mais la loi de 1911 a voulu éviter le terme « licence obligatoire ». Nous retrouverons partout ces deux mots : « droit exclusif ». Si l'auteur est dépouillé d'une partie de son pouvoir, il en conserve tout au moins l'usage. L'article 22 décide que l'auteur est libre de refuser toute autorisation. Mais dès qu'une première permission d'adapter mécaniquement un air a été accordée, cet air est abandonné à tous les autres fabricants sous réserve du paiement de certains droits. Il faut toutefois que la première adaptation ait été opérée par une tierce personne. Si c'est l'auteur lui-même qui y a procédé, il garde son droit exclusif et peut opposer un refus à toute demande ultérieure.

En revanche, lorsque l'auteur a signé, avec un éditeur de musique, un contrat portant *cession totale* des droits d'édition, on considère qu'il a, par là même, autorisé une première adaptation.

La licence est accordée dans ce cas dès la parution des premiers exemplaires gravés.

La condition exigée de ceux qui veulent bénéficier de la loi est celle que proposaient, en France, MM. d'Etchepare et Baréty. Le fabricant doit avoir en Allemagne son domicile ou son établissement industriel principal.

La question se posait de savoir si l'on maintiendrait les cessions totales consenties par les auteurs avant la loi de 1911, c'est-à-dire au moment où les droits phonographiques ne constituaient pas encore une source distincte de revenus. N'y avait-il pas lieu de dire que les compositeurs n'avaient pu céder des droits que les lois ne leur reconnaissaient pas encore?

La commission adopta la solution proposée par la jurisprudence française : les cessions seront considérées comme ayant englobé *par avance* les droits musico-mécaniques au profit des éditeurs.

Le principe de la licence, s'il accorde aux auteurs certains droits nouveaux, aboutit, par ailleurs, à une véritable regression. Sous l'empire de la loi de 1901, les instruments mécaniques perfectionnés réalisant des exécutions très parfaites, tels que les pianolas, étaient soumis au droit exclusif de l'auteur. Ils bénéficient aujourd'hui du régime restrictif de la licence obligatoire. Or, de tels appareils représentent actuellement la quasi-totalité des instruments mécaniques. D'autre part, pour les œuvres littéraires ou musico-littéraires le droit absolu de l'écrivain est maintenu, même s'il s'agit d'instruments très rudimentaires. La loi de 1910 adopte formellement le système de la licence obligatoire, tant pour les airs et chants que pour les morceaux littéraires.

Pour les pièces renfermant un mélange d'airs et de paroles, l'autorisation est accordée par le compositeur « aux lieu et place de l'auteur du texte ». Mais le musicien

doit verser à ce dernier une part équitable de la rémunération.

Sur le principe même de la licence, les discussions avaient été très vives, au sein de la commission. Les voix s'étaient partagées, par 6 contre 6. Mais le gouvernement dut céder devant la pression opérée par les grandes industries.

Une autre source de difficulté naquit, lorsqu'il fallut préciser le mode de perception. Certains légistes se prononçaient pour l'adoption d'un taux fixe qui serait invariablement attribué à l'auteur.

L'intervention du ministre de la Justice fut nécessaire pour faire échouer leur amendement devant le Reichstag et pour faire voter le principe de « l'indemnité équitable ».

Sans doute, la fixation de cette indemnité serait la cause de nombreux litiges au cours desquels la fabrication serait suspendue. Mais comment un Etat, signataire de la nouvelle convention de Berne, pouvait-il admettre une « réserve » en contradiction absolument formelle avec l'article 13 ? Enlever à l'auteur le droit de fixer, sous le contrôle des tribunaux, une indemnité équitable, c'était ravalier son œuvre au rang de n'importe quel produit commercial, vendu à prix fixe. Le taux, excessif pour des œuvres médiocres, serait minime pour les airs connus, dont la vente était facile. Admettre le taux forfaitaire, c'était ruiner le commerce allemand dans les pays unionistes partisans du droit exclusif. Ces Etats se refuseraient à admettre qu'une atteinte aussi grave fût portée au droit de l'auteur et saisiraient, sur leur territoire, tous les instruments et organes exportés d'Allemagne.

Telles furent les raisons qui firent adopter la rédaction suivante de l'article 22 :

« Toute tierce personne pourra demander que l'auteur

lui accorde également une autorisation analogue, moyennant une indemnité équitable ».

L'article 22 a autorisé la libre exécution publique des œuvres par des instruments musico-mécaniques. Le législateur a estimé que la licence est accordée, non seulement pour la fabrication et la vente des organes, mais pour les auditions qu'ils permettront de réaliser.

Nous notons ici un nouveau recul : l'exécution publique, en notre matière, était protégée, sous le régime de la loi de 1901.

Nous avons déjà expliqué¹ comment les partisans de la licence obligatoire étaient amenés à dépouiller l'auteur de ses droits de contrôle sur l'exécution pour donner plein effet au système. Permettre que l'exécution publique soit interdite alors que la fabrication a été autorisée, ce serait enlever d'une main à l'industriel ce qu'on lui accorde de l'autre. Au surplus, la perception de ces droits donnait lieu à des litiges et nécessitait un contrôle. En notre matière, tout au moins, de telles difficultés ont disparu en Allemagne.

Il arrivait souvent, avant la loi de 1910, que le compositeur cédât son droit *d'exécution*, alors exclusif. Dans ce cas, il devra verser au cessionnaire une part « équitable » de la rémunération, c'est-à-dire de l'indemnité accordée par les fabricants.

Cette redevance doit toujours être versée à l'auteur avant la fabrication des organes. Il eût été, sans cela, très facile aux industriels d'éditer des disques ou des rouleaux sans signer aucun accord, quitte à faire fixer après coup l'indemnité par les tribunaux.

1. Voir page 94.

L'art. 22, lettre *b* décide que, lorsque l'auteur a consenti à son éditeur ou à tout autre ayant cause une cession *partielle* des droits musico-mécaniques, la licence sera cependant accordée par lui. Il aura, bien entendu, à indemniser son cessionnaire. Par contre, lorsque notre auteur aura abandonné la totalité de ses droits, le nouveau titulaire sera seul appelé à accorder les autorisations.

Il est intéressant d'étudier, par comparaison avec la loi française, la façon dont le texte de 1911 prévoit la rétroactivité. Trois périodes doivent être distinguées. La première va jusqu'au 1^{er} mai 1909. Jusqu'à cette date, les dispositions nouvelles de la convention de Berne révisée n'étaient pas entrées en vigueur. En conséquence les airs enregistrés avant le 1^{er} mai 1909 tombent dans le domaine public. Tout fabricant pourra les reprendre et les adapter à n'importe quel instrument mécanique sans autorisation. Les œuvres, enregistrées à l'étranger, mais éditées en Allemagne pendant cette première époque, tombent également dans le domaine public. On peut donc dire que, dans une certaine mesure, le texte de 1910 a, comme notre loi de 1917, un caractère de non-rétroactivité.

La deuxième période va du 1^{er} mai 1909 au 9 septembre 1910. Ici la loi devient rétroactive.

Les œuvres adaptées pendant ce laps de temps sont soumises au texte nouveau. Toutefois, les organes en cours de fabrication pourront être achevés sans autorisation et seront assimilés à ceux de la première période. En outre, les matrices et moules peuvent être utilisés pendant 6 mois à partir du 9 septembre 1910 pour la confection de nouveaux disques et rouleaux qui seront également soustraits au droit d'auteur. La troisième période date de la mise en vigueur de la loi nouvelle, soit le 9 septembre 1910. Dès

lors doit être appliqué intégralement le régime de licence dont nous avons exposé le mécanisme.

Il nous a paru nécessaire de consacrer une étude assez complète à la loi allemande de 1911, car ce texte réalise, dans tous ses détails, la licence obligatoire-type.

Ce système, on le voit, est exactement à l'opposé du régime de droit exclusif adopté par notre pays. Si, en France, les auteurs sont protégés, leur droit est singulièrement restreint dans les Etats qui admettent la licence sans aucune réserve. Tout au plus peut-on dire que la loi de 1911 se montre respectueuse du droit d'auteur dans la mesure où elle accorde une « équitable » indemnité. Mais en fait, grâce à l'intervention des tribunaux, cette indemnité s'est établie définitivement à un taux précis et peu élevé. Suppression de tout contrôle du compositeur sur les adaptations, impossibilité où il se trouve d'interdire celles qui lui paraîtraient absolument défectueuses, droit pour les cessionnaires d'accorder les autorisations au lieu et place du créateur de l'œuvre : voilà des mesures qui montrent combien le législateur tenait à favoriser une de ses industries nationales.

Mise en application de la loi de 1911

Il ne saurait être ici question des droits d'exécution puisque la loi n'en reconnaît pas l'existence. En ce qui concerne les droits à la fabrication, ils sont perçus par une filiale de l'Edifo, connue en Allemagne sous le nom abrégé d'Ammre.

L'Ammre, dont le siège est à Berlin, a été constituée sur le même type que l'Edifo. C'est une société anonyme par

actions. Les actionnaires sont les titulaires des droits musico-mécaniques, auteurs ou éditeurs. Cette société groupe en outre les ayants droit d'Autriche, de Tchécoslovaquie et de Dantzig.

En ce qui concerne le contrôle et la perception matérielle, nous ne pouvons que renvoyer aux renseignements fournis sur l'Edifo.

CHAPITRE II

LA LOI RUSSE DU 20 MARS 1911

Cette loi n'est plus en vigueur sur le territoire russe. L'Union des Républiques Soviétiques est actuellement régie, en ce qui concerne le droit d'auteur, par l'ordonnance du 16 mai 1928. Ce texte a un caractère provisoire et laisse au législateur le soin de fixer, dans l'avenir, les règles applicables aux instruments musico-mécaniques. La loi de 1911 présente cependant un certain intérêt, parce qu'elle a été adoptée par l'Esthonie et la Bulgarie.

La loi reconnaît tout d'abord aux fabricants ce droit d'auteur dérivé que certains Etats accordent à l'exécutant ou à l'adaptateur. Son article 1260 interdit « la reproduction sans l'autorisation du fabricant, de notes mécaniques... dont le but est d'exécuter les œuvres au moyen de gramophones, etc... pourvu que ces œuvres portent l'indication de la firme ou le prénom et le nom du fabricant en question. Les droits d'auteur sur la fabrication des organes,

sont limités par l'adoption de la licence obligatoire, déguisée, une fois de plus, sous la dénomination de « droit exclusif ». Une première cession, ou même (ce qui n'est pas admis en Allemagne) une première adaptation opérée par le compositeur lui-même permettra « à toute tierce personne possédant sur territoire russe un établissement mécanique spécialement établi dans ce but » de conclure, avec le compositeur « un arrangement ». Comme la loi allemande, la loi russe admet donc le principe de l'équitable indemnité. En cas de refus du compositeur, ou si ses prétentions sont exagérées, le fabricant aura recours aux tribunaux, qui accorderont l'autorisation et fixeront l'indemnité.

Par ailleurs, les exécutions publiques d'œuvres au moyen d'instruments mécaniques sont soumises au droit exclusif du compositeur qui peut opposer un refus et rendre, par là même, très difficile l'écoulement des organes fabriqués. L'exécution publique peut avoir lieu cependant, sans autorisation « lorsqu'elle ne poursuit, ni directement, ni indirectement, un but de lucre ».

CHAPITRE III

GRANDE-BRETAGNE

La loi du 29 juillet 1862¹ comme celle du 22 juillet 1902 permettait, par la généralité de ses termes, de poursuivre

1. Le titre exact de cette loi est : « Loi destinée à amender la législation concernant le droit d'auteur et à réprimer les fraudes commises dans la production et la vente de telles œuvres ».

pour contrefaçon les fabricants d'instruments mécaniques qui ne se munissaient pas de l'autorisation du compositeur. Mais la loi du 4 août 1906 (6^e A. Edouard VII. Chapitre 36) exonérait de tout droit d'auteur la fabrication « des rouleaux perforés utilisés pour le jeu des instruments de musique mécaniques, des notations qui servent à la reproduction d'ondes sonores, et des matrices ou autres applications par lesquelles ces rouleaux ou notations sont fabriqués ».

Les termes du texte de 1906 étaient, on le voit, beaucoup plus précis et plus complets que ceux de notre loi de 1866. Le législateur, ici encore, avait pu se mettre au courant des derniers modes d'activité de l'industrie musico-mécanique.

Le fameux article 13, résultat de la Conférence de Berlin de 1908 opéra fatalement, dans tous les Etats de l'Union, un revirement en faveur du droit d'auteur. La loi du 16 décembre 1911, qui régit actuellement la Grande-Bretagne eut pour but de mettre à exécution la convention de Berne révisée. Mais les Anglais usèrent, comme les Allemands, du droit d'établir des « réserves » pour introduire sur leur territoire, avec toutes ses conséquences, la licence obligatoire.

L'article 19 de la loi est consacré entièrement aux instruments mécaniques.

Comme en Allemagne, la fabrication des disques ou rouleaux donne naissance à un droit d'auteur dérivé qui dure 50 ans à partir de la confection de l'original. Imitant les dispositions de la loi russe, l'article 19 enlève ce droit à l'exécutant et à l'adaptateur pour l'attribuer à l'industriel :

« Sera considéré comme auteur de l'œuvre celui qui possède cette planche au moment de sa confection ». Or,

ce possesseur sera toujours le fabricant. Les Anglais se sont donc montrés moins soucieux que les Allemands, de faire la distinction entre le travail intellectuel et la reproduction commerciale. Mais les deux lois aboutissent, en fait, au même résultat, puisqu'en Allemagne, les droits de l'exécutant ou de l'adaptateur sont presque toujours cédés à l'industriel. Le droit du fabricant est reconnu, même pour les organes adaptés avant la mise en vigueur de la loi. Toutefois, dans ce dernier cas, sera seul titulaire du droit, celui qui possèdera les disques ou rouleaux au moment de cette mise à exécution. Si donc une matrice a été cédée avant cette époque, le cédant sera dépouillé au profit du cessionnaire.

La licence obligatoire est imposée de la manière suivante aux auteurs : lorsqu'une première autorisation aura été donnée par le titulaire du droit ou que ce titulaire aura réalisé lui-même une première adaptation, tout fabricant aura la permission d'éditer l'œuvre mécaniquement. Il devra, auparavant, faire une notification à l'ayant droit et lui payer un nombre de tantièmes que la loi détermine dans son paragraphe 3. Le taux sera « de 2 et demi % par rapport aux organes *vendus* dans les deux ans qui suivront la mise en vigueur de la loi, par quiconque les aura confectionnés ».

Ce tarif, peu élevé, aménage assez bien la période de transition. Les deux ans écoulés, le taux sera de 5 %. Ces tantièmes sont perçus sur le prix de vente au détail. La loi anglaise a, cependant, voulu fixer une redevance minima pour les organes vendus à très bas prix : le taux ne pourra jamais être inférieur à un demi-penny par œuvre protégée.

Si donc un disque reproduit trois ou quatre œuvres, ce tarif devra être multiplié par trois ou quatre.

Le nombre de tantièmes est, du reste, provisoire. Même en 1911, période de calme et de stabilité, il y avait lieu de tenir compte des modifications qui pouvaient être apportées dans une industrie nouvelle. Aussi la loi décide-t-elle que, lorsque sept années se seront écoulées depuis le jour de sa mise en vigueur, une commission du ministère du commerce, le Board of Trade, pourra, après avoir procédé à une enquête, modifier le taux, en l'élevant ou en le réduisant. Lorsque le Parlement aura confirmé la décision du Board of Trade, le taux sera mis en application. Les revisions n'auront plus lieu, dès lors, que par périodes de quatorze années. Le droit moral de l'auteur est respecté, dans une certaine mesure. Les fabricants ne pourront reproduire l'œuvre en la modifiant ou en l'abrégeant, à moins que le premier adaptateur n'ait opéré ces modifications ou qu'elles ne soient nécessitées par l'adaptation. En revanche, les auteurs d'œuvres musico-littéraires n'échappent pas au régime de licence :

« L'œuvre musicale sera censée comprendre toutes les paroles si étroitement liées avec cette œuvre qu'elles en font partie ».

Les œuvres purement littéraires resteront soumises au droit exclusif de l'auteur qui pourra ainsi accorder une première autorisation et en refuser une seconde. Le paragraphe 4 dispose que, si l'organe reproduit les œuvres de plusieurs auteurs, la redevance sera partagée entre eux au prorata de l'importance des morceaux. La loi anglaise, très favorable à l'arbitrage, propose de l'admettre, aux lieu et place des tribunaux pour régler les conflits.

Lorsqu'un auteur reçoit notification d'une demande

d'adaptation, il pourrait se contenter de ne pas répondre tout de suite et retarder par là le moment où l'enregistrement pourra être opéré. La loi écarte ce moyen, trop simpliste, en décidant que l'auteur est censé avoir donné son autorisation s'il ne répond pas aux requêtes dans les délais prescrits. Le paragraphe 6 charge le Board of Trade de régler tous les détails d'application.

Sur la question de rétroactivité, la loi se prononce dans le sens suivant : les organes fabriqués avant le 1^{er} juillet 1910 et mis en vente avant le 1^{er} juillet 1913 sont exonérés de tous droits. Ceux qui sont fabriqués après l'expiration de ces délais, mais avant la mise en vigueur de la loi, bénéficieront du taux réduit de 2 et demi %.

Il est un point très important où la loi anglaise se montre une fois encore beaucoup plus respectueuse de la propriété intellectuelle que la loi allemande. Il s'agit du cas où les droits musico-mécaniques auraient été cédés expressément ou tacitement à un éditeur avant l'application de la loi. Au moment de la cession, l'auteur ne pouvait se réserver des droits qu'aucun texte ne lui reconnaissait et dont la loi de 1906 le dépouillait formellement. Il avait donc fort bien pu consentir des cessions totales. Dans ce cas, la loi de 1911 attribue à l'auteur le bénéfice exclusif de ses dispositions. C'est à lui que le droit appartiendra. C'est à lui « ou à ses représentants *personnels légaux* » (et non aux cessionnaires) que les tantièmes seront versés.

Le règlement du Board of Trade, prévu par la loi, est intervenu le 7 juin 1912¹. Ce règlement « concernant l'application des tantièmes en matière de droit d'auteur aux

1. *Droit d'auteur*, 1912, p. 94.

instruments de musique mécaniques » est entré en vigueur le 1^{er} juillet 1912. Il concerne d'abord les notifications que le fabricant doit adresser au titulaire du droit d'auteur pour demander la permission d'enregistrer une œuvre déjà adaptée. La notification porte un certain nombre de mentions énumérées par le règlement, savoir :

1^o Le nom et l'adresse de la personne qui se propose de confectionner les organes.

2^o Le titre de l'œuvre musicale dont la production est projetée, le nom de l'auteur s'il est connu et, au besoin, une description propre à identifier l'œuvre musicale.

3^o La catégorie d'organes sur lesquels on se propose de reproduire l'œuvre.

4^o Le prix ordinaire de vente au détail des organes et le montant des tantièmes payables pour chaque organe.

5^o La date la plus rapprochée à laquelle un des organes sera livré à l'acheteur.

6^o Au cas où une autre œuvre serait reproduite sur le même organe, elle devrait être désignée par son titre.

7^o Le requérant devra affirmer que l'œuvre a déjà été enregistrée et aura à fournir les références. Il devra dire, en outre, si l'organe a été fabriqué avec ou sans l'autorisation de l'ayant droit.

La notification est adressée à l'auteur dix jours au plus tard avant la mise en vente.

Ce délai minimum est évidemment très bref. L'auteur n'aura généralement pas le temps de formuler les observations et les réclamations qu'il serait fondé à présenter.

Lorsque le nom et l'adresse de l'auteur, ou, plus exactement, du titulaire des droits, sont connus, l'envoi de la notification se fera sans difficulté. Dans le cas contraire la requête sera publiée dans la *London Gazette*. Elle indi-

quera l'adresse d'une maison où l'ayant droit trouvera copie de la notification.

Le titulaire du droit doit répondre dans les sept jours qui suivent la remise de la requête par le facteur ou la publication par la *London Gazette*. Ce délai écoulé sans réponse de sa part, il est censé n'avoir fait aucune opposition. La perception de la redevance sera constatée par l'apposition d'étiquettes que l'auteur devra envoyer au fabricant, contre promesse de paiement, dans les cinq jours après la date de la notification ou dans les 3 jours à partir du moment où ce fabricant a demandé, par écrit, délivrance des étiquettes. Ce délai écoulé, l'éditeur de disques ou de rouleaux, s'il n'a rien reçu, mettra ces organes en vente et tiendra, au fur et à mesure, à la disposition du créancier, les tantièmes accumulés.

Le Board of Trade réglemente la forme de l'étiquette et déclare que les contrats pourront déroger à ce mode de contrôle. Enfin « le prix ordinaire de vente au détail » sera calculé d'après les indications portées sur les catalogues, boîtes, etc... A défaut, on se basera sur le prix le plus élevé qu'aient atteint les exemplaires mis en vente.

Le progrès de l'industrie musico-mécanique et les bénéfices considérables réalisés par certains fabricants ont déterminé le Board of Trade à élever le nombre de tantièmes, lors de la revision prévue par la loi de 1911. Ce règlement, intervenu le 21 mai 1928¹ élève à 6 et quart % le taux ordinaire, fixé par la loi à 5 %. En ce qui concerne le tarif réduit de 2 et demi %, prévu pour les organes dans les deux ans qui ont suivi la mise en vigueur de la loi, le nouveau règlement l'a porté à 3 1/8 %.

1. *Le Droit d'auteur*, 1929, p. 13.

La perception de ces droits est assuré par « The mechanical copyright protection society Ltd. » plus connue sous le nom abrégé de Mecolico. Cette société qui groupe 80 % des titulaires de droits est une filiale de l'Edifo.

CHAPITRE IV

AUTRICHE

La loi du 26 décembre 1895¹ était encore plus défavorable aux auteurs que la loi française de 1866. Aux termes de son article 36, non seulement la fabrication des organes sans autorisation des auteurs ne devait pas être considérée comme constituant une contrefaçon, mais l'exécution publique au moyen des instruments mécaniques était libre comme « ne constituant aucune atteinte au droit d'auteur ».

Nous avons vu comment un courant d'idées nouvelles provoqué par l'importance croissante de cette industrie obligea tous les Etats, l'Autriche notamment, à édicter des dispositions plus protectrices.

La loi du 13 juillet 1920², actuellement en vigueur, établit le système de licence obligatoire. Une première adaptation réalisée soit par l'auteur, soit par un tiers autorisé permet à tous d'enregistrer l'œuvre moyennant paiement d'une « indemnité équitable », qui sera déterminée

1. *Le Droit d'auteur*, 1896, p. 1.

2. *Ibid.*, 1920, p. 109.

par les tribunaux en cas de contestation. Les œuvres littéraires, combinées avec des œuvres musicales, sont soumises à la licence. Echappent seules, les œuvres purement littéraires sur lesquelles l'auteur garde son droit absolu (article 31).

Les œuvres musicales adaptées avant le 1^{er} juillet 1919 tombent dans le domaine public. Elles pourront être désormais adaptées sans paiement de redevances. La loi de 1920 est, dans une certaine mesure, rétroactive, car les œuvres enregistrées du 1^{er} juillet 1919 jusqu'à l'entrée en vigueur de la loi, sont soumises à un droit d'auteur restreint.

Enfin, comme en Allemagne, l'exécution publique des œuvres licitement adaptées est absolument libre. L'auteur ne peut exercer aucun contrôle, ni percevoir aucune redevance.

Les droits sur la fabrication sont perçus, pour la très grande majorité des titulaires de droits, par l'Ammre, dont nous avons déjà parlé au sujet de l'Allemagne.

CHAPITRE V

ETATS-UNIS

Les États-Unis n'étant pas membres de l'Union n'avaient pas signé les actes de Berlin de 1908. Ils gardaient donc une entière liberté et pouvaient maintenir sur leur territoire le régime de non-protection des œuvres, à l'égard des instruments mécaniques.

Le 24 février 1908 déjà, la Cour suprême des Etats-Unis avait eu à se prononcer sur l'appel formé par une société d'éditions musicales. Cette société avait poursuivi en 1906 une firme d'instruments mécaniques devant la Cour d'appel de New-York¹. Elle avait été déboutée. Elle n'obtint pas un meilleur sort devant la Cour suprême. L'arrêt estima que les cartons perforés reproduisant des compositions musicales protégées ne sauraient être considérés comme des contrefaçons. La loi du 6 janvier 1897, pas plus que celle de 1891, ne permettaient en effet de les envisager comme tels. Toutefois l'arrêt exprimait le vœu qu'une législation nouvelle vint protéger plus efficacement les compositeurs.

Son vœu ne tarda pas à être réalisé, puisque la loi, actuellement en vigueur est du 4 mars 1909². Tout en adoptant le système — très populaire aux Etats-Unis — de la licence obligatoire, l'article 1^{er} accorde à l'auteur le droit exclusif « de faire, de l'œuvre ou de sa mélodie, tout arrangement ou toute adaptation à un système quelconque de notation ou à une forme quelconque de transcription propres à enregistrer la pensée de l'auteur. »

Mais, après avoir posé ce principe, l'article 1^{er} apporte la restriction prévue : une première autorisation pourra être refusée et, dès lors, aucune adaptation mécanique ne sera possible. Dans cette mesure, le droit de l'auteur est « exclusif ». Seulement, dès qu'une permission a été accordée ou que le titulaire du droit d'auteur aura lui-même, réalisé une adaptation, toute autre personne pourra enregistrer l'œuvre, à condition de verser des tantièmes.

1. *Droit d'auteur*, 1906, p. 120.

2. *Droit d'auteur*, 1909, p. 61.

Abandonnant le système allemand de l'indemnité équitable, la loi de 1909 fixe, *ne varietur*, la redevance à 2 cents par face enregistrée.

Le contrôle est organisé de la façon suivante : sur la demande de l'auteur ou de son ayant cause, l'industriel fournira, le 20 de chaque mois, une liste, énumérant les titres de toutes les œuvres enregistrées le mois précédent.

Cette liste sera « établie sous serment ». Le serment permet de présumer la bonne foi. Cette présomption vaudra jusqu'à la preuve contraire. La preuve est à la charge de l'auteur. Le 20 de chaque mois, également, l'industriel devra verser les tantièmes afférents aux organes fabriqués pendant le mois précédent.

Chaque fois que le titulaire du droit d'auteur aura réalisé ou permis de réaliser une première adaptation, il doit mentionner ce fait dans une déclaration qu'il dépose au Bureau du droit d'auteur (Copyright Office). La sanction, en cas d'omission de cette formalité, est particulièrement grave : l'œuvre tombe, en quelque sorte, dans le domaine public, pour la reproduction mécanique. Les adaptations seront opérées, à l'avenir, sans que l'auteur puisse exiger aucun droit.

Il faut maintenant supposer que le fabricant n'a pas payé, le 20 du mois, la redevance due. Le propriétaire du droit d'auteur lui adresse alors une demande écrite. Si 30 jours s'écoulent après la date de cette demande sans que le fabricant s'acquitte de sa dette, le créancier s'adressera au tribunal qui pourra allouer, en sus des tantièmes mentionnés dans la requête, non seulement les dépens, mais encore, chose inconnue dans notre procédure, les honoraires de l'avocat du demandeur. Ce n'est par tout : des dommages-intérêts pourront s'ajouter au

montant de la condamnation. Ils ne devront pas, toutefois, dépasser le triple des sommes dues à titre de tantièmes.

Le législateur américain — en cette matière comme en beaucoup d'autres — s'est montré très sévère pour le mauvais payeur, toujours susceptible d'entraver la marche des affaires. La loi de 1909 n'est pas rétroactive. Elle vise uniquement les compositions publiées et protégées après sa mise en vigueur. Elle ne s'applique pas, d'autre part, aux œuvres d'auteurs ou de compositeurs étrangers, à moins que ces auteurs ne soient ressortissants d'un pays qui a accordé, par traité, des droits analogues aux Américains. En fait, cette clause de réciprocité a pu jouer fréquemment. Aujourd'hui la nouvelle législation protectrice s'étend, sur le territoire qu'elle régit, aux sujets de presque tous les Etats d'Europe.

Les droits d'exécution restent soumis au contrôle exclusif de l'auteur pourvu qu'il s'agisse d'une représentation organisée dans un but de lucre. Les exécutions destinées à secourir les pauvres ou à instruire les enfants des écoles, par exemple, seront réalisées librement. Le « phonographe à sous » et, d'une façon plus générale, l'instrument mécanique mû par l'introduction d'une pièce de monnaie, n'est pas considéré comme une exécution lucrative, les perceptions obtenues étant généralement minimales. Il en serait autrement si le propriétaire de l'instrument percevait un droit d'entrée : la redevance serait alors proportionnelle au montant de ces droits.

Les effets de la licence sont donc limités à la fabrication des organes, ce qui atténue considérablement la portée du système. Lors du vote de la loi, les grandes firmes phonographiques avaient manifesté leur désapprobation. Elles reprochaient au législateur de ne pas s'inspirer de la

convention de Berne, dont le texte original, en l'espèce l'article 3 du protocole, exonérait les fabricants de tous droits d'auteur. Les partisans de la protection ont répondu que les lettres *a, b, c, d, e*, reproduisaient presque textuellement les dispositions de l'article 13, substitué en 1908 à l'ancien article 3.

En fait, les dispositions relatives aux instruments musico-mécaniques, si elles réalisent un progrès sur la législation antérieure, ne reflètent pas « l'esprit » de la convention de Berne.

Les droits musico-mécaniques sont perçus par une société qui groupe surtout des éditeurs : la Music Publisher's protective Association. Cette société n'est pas affiliée à l'Edifo. Des tentatives de rapprochement semblent cependant s'opérer en ce moment.

CHAPITRE VI

SUISSE

La Suisse, signataire de l'Union de Berne révisée, a retardé le plus possible le moment où elle devrait faire application de ce texte dans sa législation interne.

Il ne faut pas oublier que ce pays s'est toujours montré protecteur actif de l'industrie mécanique. C'est à regret que ses représentants ont signé l'article 13 dont ils désapprouvaient la rédaction. Lorsque l'Assemblée Fédérale

a voté la loi, actuellement en vigueur, du 7 décembre 1922¹, elle a été amenée tout naturellement à restreindre le droit d'auteur, en imposant la licence obligatoire. Si, une fois de plus, la loi proclame, dans son article 13, le droit exclusif du compositeur sur les adaptations mécaniques, l'article 17 réduit ce droit à la possibilité d'accorder ou de refuser la première autorisation demandée. Encore assimile-t-on à une première autorisation toute adaptation opérée par le titulaire du droit, et toute cession totale consentie par le compositeur à un éditeur de musique. Une telle cession comprend, en effet, le droit d'enregistrer l'œuvre. L'autorisation n'est pas suffisante pour donner lieu à l'application immédiate de la licence. Il faut en outre que la première adaptation ait été réalisée et que les organes produits aient été mis en vente. Toutefois, s'il y a eu transfert total des droits à un éditeur, ce qui vaut, nous venons de le voir, autorisation tacite, l'édition ordinaire sera assimilée à une adaptation et la licence pourra être obtenue par tout requérant.

Imitant les Allemands et les Autrichiens, le législateur suisse n'impose pas un taux déterminé. Les intéressés s'entendront pour fixer une « indemnité équitable » sauf recours aux tribunaux en cas de désaccord.

Lorsque l'auteur a vendu ses droits, l'autorisation devra être demandée au cessionnaire qui touchera les tantièmes. Il est regrettable que la loi suisse, imitant encore une fois l'Allemagne, n'ait pas reconnu, comme les Anglais, l'inexistence de clauses abdicatives qui dépouillaient l'auteur de droits dont personne ne soupçonnait l'existence, lors de la cession.

1. *Droit d'auteur*, 1923, p. 61.

La condition imposée pour bénéficier de la licence est d'avoir, en Suisse, un établissement principal. Toutefois, les sujets de pays qui accordent la réciprocité aux ressortissants suisses, n'auront pas à justifier de cette condition. Les œuvres musico-littéraires sont soumises à la licence. L'écrivain pourra donner l'autorisation en ce qui concerne son texte. Cette autorisation, imparfaite et incomplète, ne présentera pas, pour le fabricant, une grande utilité. En revanche, le compositeur pourra autoriser l'adaptation du *morceau littéraire* et de la musique. Il devra, dans ce cas, indemniser équitablement l'auteur. Les tribunaux départageront les intéressés en cas de conflit.

Il eût été plus simple d'attribuer au compositeur le droit exclusif d'autorisation sur les deux parties de l'œuvre. L'article 19 renferme une curieuse disposition. Si le compositeur est décédé et s'il avait manifesté de son vivant le désir de refuser toute adaptation, ses héritiers ou ayants cause auront cependant le droit d'accorder une autorisation.

Ce droit, peut-être contestable au point de vue moral, est juridiquement inattaquable. Il n'était pas nécessaire de l'affirmer, sous cette forme tout au moins.

Plus logique que la loi américaine, le texte suisse affranchit de tout contrôle l'exécution publique, par des instruments mécaniques, d'une œuvre licitement adaptée. « Il en est de même, ajoute l'article 21, lorsqu'une des personnes auxquelles il appartient d'accorder l'autorisation l'a donnée volontairement. »

L'article 4 accorde un droit de suite à l'exécutant, dont l'intervention personnelle a permis de réaliser l'enregistrement et à l'adaptateur grâce auquel les rouleaux ont été perforés et les cylindres garnis de pointes. Il y a, dans

un cas comme dans l'autre, manifestation d'une activité artistique. C'est à cette seule condition que le droit est accordé. Le fabricant ne peut donc jamais, théoriquement du moins, en réclamer le bénéfice.

Répondant aux objections que pouvaient faire les compositeurs et les auteurs, l'article 41 ajoute : « Demeure réservé dans tous les cas, le droit du titulaire du droit d'auteur sur l'œuvre originale ».

Il est donc bien entendu que les droits reconnus à l'exécutant et à l'adaptateur ne pourront jamais permettre de réduire la redevance due aux auteurs. Cette brève étude suffit à montrer combien les rédacteurs de la loi suisse se sont inspirés du texte allemand de 1910.

Perception des droits

Les droits musico-mécaniques sont actuellement perçus par une filiale d'Edifo, la Mechanlizenz. C'est une société par action fondée le 30 juin 1923. Elle siège à Berne. Son but est « de protéger, de représenter et d'exploiter les droits d'auteur musico-mécaniques pour la Suisse et pour les auteurs suisses à l'étranger, dans le sens de la convention de Berne du 13 novembre 1908 et de la loi fédérale du 7 décembre 1922, concernant le droit d'auteur sur les œuvres littéraires et artistiques ».

L'Edifo, la société des compositeurs suisses, l'association suisse des fabricants de machines parlantes, possède un certain nombre d'actions.

Les actionnaires sont, du reste, les titulaires des droits musico-mécaniques. La Mechanlizenz perçoit également les redevances dues aux sociétés étrangères, pour les fabrications réalisées en territoire suisse et les leur font parvenir, à charge de réciprocité.

CHAPITRE VII

BULGARIE

Nous avons dit comment la loi bulgare du 11 juillet 1921¹ avait adopté, à peu de choses près, les dispositions de la loi russe de 1911.

La licence obligatoire est imposée dès qu'une première autorisation a été accordée ou que l'auteur a réalisé lui-même une première adaptation. Toute personne possédant en Bulgarie « un établissement approprié de reproduction mécanique » peut obtenir la licence et, en cas de refus, s'adresser au tribunal. Appelé à statuer sur un litige, le tribunal fixe également « d'après sa propre appréciation » le montant de la redevance ainsi que les conditions et le mode de paiement.

Le droit d'exécution publique n'est pas englobé dans la licence. L'auteur garde son droit exclusif d'autorisation. Toutefois, aucun droit n'est exigible si l'exécution ne vise, ni directement ni indirectement, la réalisation d'un gain, ou si elle a lieu pendant les fêtes nationales, ou encore si le bénéfice est exclusivement destiné à un but de bienfaisance.

1. *Le Droit d'auteur*, 1922, p. 13.

CHAPITRE VIII

CANADA

La loi du 4 juin 1921¹ a introduit, ici encore, le système de la licence obligatoire. La loi reconnaît d'abord, non à l'exécutant ou à l'adaptateur, mais au possesseur des rouleaux ou disques originaux, c'est-à-dire au fabricant, un droit de suite. Ce droit durera 50 ans à partir de la confection de la planche originale. Sera considéré comme titulaire du droit, au cas où l'original aurait fait l'objet de ventes successives, celui qui en était propriétaire lors de sa confection. (art. 8)

En ce qui concerne les organes fabriqués avant la mise en vigueur de la loi, le droit existe, mais il est attribué à celui qui était possesseur des rouleaux lors de cette mise à l'exécution.

Lorsqu'une œuvre aura été adaptée par un tiers autorisé, tout fabricant qui désire l'enregistrer à son tour, devra notifier sa demande au titulaire du droit et lui offrir la redevance exigée. Si l'auteur laisse passer un certain délai sans répondre à la notification, il est censé avoir donné son autorisation.

Le taux de cette redevance est fixé par l'article 18 à 2 cents par face enregistrée (soit : 4 cents par disque

1. *Le Droit d'auteur*, 1921, p. 85.

courant) et à 2 cents également par rouleau ou par unité d'organe analogue.

Imitant la loi anglaise, le texte de 1921 interdit aux adaptateurs d'apporter à l'œuvre des modifications à moins qu'elles n'aient été déjà faites au cours de la première adaptation ou qu'elles soient techniquement indispensables.

Les œuvres littéraires, dramatiques, musico-littéraires, sont soumises, comme les œuvres musicales, au régime de la licence (article 18).

Lorsqu'un organe reproduit plusieurs œuvres, la redevance est partagée entre les auteurs, non au prorata de l'importance de chaque morceau, mais en parts égales. Cette solution est, à notre avis, plus simple, mais assez peu équitable dans certains cas.

La loi canadienne imite encore la loi anglaise sur deux points. D'abord, elle dispense de toute redevance les organes licitement fabriqués et vendus par un fabricant avant la mise en vigueur de la loi.

D'autre part, les œuvres publiées avant la mise en vigueur de la loi, mais n'ayant donné lieu jusqu'à cette époque à aucune adaptation, pourront être enregistrées par tout industriel, avec telles modifications et suppressions qui paraîtront utiles, même si aucune autorisation originaire n'a été accordée. Mais les fabricants devront payer la redevance normale prévue par la loi.

Ici encore, par conséquent, la loi n'est pas rétroactive.

Ensuite elle déclare qu'au cas où, avant la mise en vigueur de la loi, un auteur aura cédé ses droits d'édition, cette cession ne sera pas considérée comme ayant

englobé les droits musico-mécaniques à percevoir par l'auteur et à son profit¹.

La loi de 1921 est en somme, dans ses grandes lignes et même dans beaucoup de ses détails, la reproduction de la loi anglaise.

CHAPITRE IX

ITALIE

L'Italie est un Etat où la propriété littéraire et artistique a toujours été particulièrement respectée. La loi du 19 septembre 1882 réservait au droit exclusif de l'auteur « la réduction pour divers instruments, les extraits et adaptations d'œuvres musicales ou d'une partie de ces œuvres » (art. 3). L'article 32 déclarait coupable de contrefaçon « quiconque reproduit, de quelque manière que ce soit, une œuvre pour laquelle dure encore le droit de l'auteur ».

Ainsi, en une époque où, sous l'impulsion de la Suisse, les divers Etats tendaient à exonérer de toutes charges les fabricants de boîtes à musique, l'Italie seule les soumettait au droit commun.

Signataire de la convention de Berne révisée, l'Italie est, avec la France, un des rares Etats qui l'ait intégralement appliquée dans sa législation. La licence obligatoire n'est

1. Il est curieux de constater que les compositeurs sont mieux protégés, en fait, par une telle législation qu'ils ne le sont en France, sous un régime très respectueux de leurs droits.

pas admise dans le décret-loi du 7 novembre 1925¹ qui constitue actuellement, en Italie, la charte des auteurs.

L'auteur a le droit absolu de refuser une première autorisation. S'il l'accorde, il peut la refuser par la suite à tel fabricant, la concéder à tel autre. Il peut subordonner ces autorisations à telles conditions, pécuniaires ou autres, qu'il lui plaît d'imposer.

L'article 9 stipule, en effet, que le droit de reproduction, qui est strictement réservé à l'auteur « comprend l'usage de tous les modes de reproduction mécaniques, tels que le cinématographe, le phonographe, les disques, rouleaux, cylindres et autres instruments analogues ».

Même si la fabrication des organes ne rentrait pas dans le droit de reproduction, elle pourrait constituer une « modification », soumise également, comme telle, au droit absolu : « Le droit de modification d'une œuvre comprend... les adaptations et, notamment, les adaptations musicales (art. 9) ».

Lorsque l'œuvre comprend un texte littéraire uni à un morceau de musique, les droits appartiennent par moitié à l'écrivain et par moitié au compositeur. Toutefois, le compositeur seul peut réaliser, sans consulter son collaborateur littéraire, une adaptation mécanique, ou autoriser une telle adaptation. Mais il devra dédommager l'écrivain en observant les règles ordinaires qui découlent de la collaboration. « En revanche, lorsqu'il s'agit d'une œuvre chorégraphique ou d'une pantomime, l'auteur de l'action chorégraphique ou de la pantomime peut la faire exécuter avec la musique et le compositeur ne peut disposer que de la musique ».

1. *Le Droit d'auteur*, 1926, p. 2.

La loi considère comme des ouvrages de seconde main, donnant lieu à l'existence d'un droit dérivé « les adaptations et les réductions pour instruments ou moyens propres à reproduire l'œuvre mécaniquement » (art. 2). Ces droits ne doivent pas, bien entendu, venir en déduction de ceux qui sont dus aux auteurs.

Le droit d'exécuter mécaniquement l'œuvre enregistrée est réservé à l'auteur qui pourra interdire l'audition publique, même s'il a donné, auparavant, l'autorisation d'adapter. Le texte ne fait pas, comme la loi américaine, de distinction entre les représentations, suivant qu'elles ont ou n'ont pas un but de lucre. Même gratuite, l'exécution de l'œuvre est soumise au contrôle et au droit absolu de l'auteur. L'exécution est même présumée gratuite « lorsqu'elle a eu lieu en dehors du cercle habituel d'une famille, d'un collège ou d'une école » (art. 10).

La loi italienne apporte ici une innovation capitale : lorsque cinquante ans s'étant écoulés depuis la mort de l'auteur, l'œuvre est tombée dans le domaine public, le droit d'exécution est maintenu au profit de l'Etat. Ce droit est de 5 % de la recette brute ou « de la partie des recettes correspondant à la partie occupée par l'œuvre dans l'ensemble de la représentation ou exécution » (art. 34).

L'Italie a ainsi inauguré partiellement le système du « domaine public payant¹ ».

1. Cf. le commentaire de cette disposition dans l'ouvrage déjà cité de M. Vilbois.

CONCLUSION

L'industrie des instruments musico-mécaniques est actuellement en voie de transformation. A sa fusion avec le cinématographe, nous devons le film sonore. Combiné avec la radiodiffusion, le disque supplée l'exécutant dans les postes émetteurs comme il le suppléera, bientôt peut-être, dans les salles de danse et de concert.

Devant de telles modifications, les prévisions du législateur ont été vite dépassées. Les lois, les arrêts que nous avons étudiés ont un caractère provisoire, en France surtout. La rédaction d'un statut légal du disque est envisagée dans la plupart des pays.

L'industrie phonographique s'est donc fait sa place. Elle ne sera bientôt plus régie par des textes laconiques ou fragmentaires. Elle aura son « code ». La T. S. F. n'est-elle pas appelée à avoir bientôt le sien¹ ? Ces lois, ces règlements, ne faisant pas partie d'un code général dont on hésiterait à détruire l'harmonie, pourront être aisément modifiés.

D'autre part, les conférences de l'Association littéraire et artistique internationale, les Congrès périodiques, ne cesseront de resserrer des liens et de faciliter les ententes

1. M. Mestre, professeur à la Faculté de Droit de Paris, a publié en 1927 un ensemble de vœux et de projets sous le titre : *Code de la T. S. F.*

entre les divers Etats. La Convention de Berne, révisée périodiquement, sera le terrain naturel de conciliation et d'union. Les « réserves » exigées par certains pays, n'auront plus de raison d'être, le jour où la licence légale — seul système vraiment moderne en matière musico-mécanique — aura été universellement adoptée.

Le caractère international de l'industrie du disque facilitera beaucoup les rapprochements. Enfin, les sociétés de perception des divers pays ont universellement admis la clause de réciprocité qui multiplie entre elles les échanges. Groupées sous le signe de l'Edifo, elles représentent la quasi totalité des titulaires de droits d'auteur. Leur action, combinée avec celle des chambres syndicales de fabricants, des congrès internationaux et de la convention de Berne, permettra de réaliser prochainement ce *contrat général* dont nous avons indiqué les modalités. Le jour, déjà proche, où les diversités de législation encore existantes dans les Etats de l'Union, auront disparu, ce contrat pourra s'appliquer à toute l'Europe et à une partie de l'Asie. Par là même seront supprimés les litiges et conflits de toute sorte auxquels donnèrent lieu, jusqu'à ce jour, les exigences variées des auteurs, des éditeurs de musique, des lois internes. L'industrie phonographique, libérée de ces obstacles, pourra s'étendre à de nouveaux modes d'activité et prendre, dans l'intérêt de tous, un essor nouveau.

Vu : Le Doyen,
H. BERTHELEMY.

Vu . Le Président,
A. MESTRE.

Vu et permis d'imprimer :
Le Recteur de l'Académie de Paris,
CHARLÉTY.

BIBLIOGRAPHIE

I

Ouvrages

- Chartier** (Jacques). — *Les droits du musicien sur son œuvre.* (Thèse, Paris, 1923).
- Cœuroy et Clarence.** — *Le Phonographe* (Kra, édit., Paris, 1928).
- Couhin.** — *La propriété industrielle, artistique et littéraire.*
- Folleville.** — *De la propriété littéraire et artistique.*
- Gibaux** (Lucien). — *De l'exploitation des œuvres musicales par l'exécution publique.* (Thèse, Paris, 1900).
- Grunebaum-Ballin.** — *Le droit moral des auteurs et des artistes,* (Paris, 1928).
- Huard** (G.). — *Traité de la propriété intellectuelle* (1903-1906).
- Huard et Mack.** — *Répertoire en matière de propriété littéraire et artistique.*
- Nicolau.** — *La propriété littéraire et artistique au point de vue international.*
- Poincaré** (Raymond). — *Plaidoirie pour la société des auteurs et compositeurs dramatiques.*
- Pouillet** (Eugène). — *Traité de la propriété littéraire et artistique et du droit de représentation.*
- Pouillet.** — *Dictionnaire de la propriété industrielle et littéraire.*
- Vaunois.** — *Communication à l'Académie des Sciences morales et politiques sur l'abrogation de la loi du 16 mai 1866.* (Paris, 1919).

Vilbois (Jean). — *Du domaine public payant en matière de droit d'auteur* (Thèse, Paris, 1929).

Périodiques

Annales de la propriété industrielle, artistique et littéraire.

Arts phoniques, 1928-1929.

Bulletin de l'Association littéraire et artistique internationale.

Bulletin de la Société des auteurs et compositeurs de musique.

Céléiste (Le). Journal de la Confédération des travailleurs intellectuels.

Comœdia, 1925-1929.

*Droit d'auteur*¹ (Le), Revue éditée par le Bureau international de l'Union pour la protection des œuvres littéraires et artistiques.

Edition musicale vivante (L').

Film sonore (Le).

Phono-radio-musique.

Revue des machines parlantes (La).

Revue de Phonétique (La).

Le Temps, n° des 4-5-6-8 octobre 1929. Grunebaum-Ballin, « Les serfs mal affranchis ».

1. Cette revue fournit, depuis 1888, en matière de propriété littéraire, une documentation dont la précision et la richesse n'ont pas encore d'équivalent.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION

Une invention lente : le Disque

Chapitre premier. — Historique.....	9
— II. — La licence obligatoire.....	19
— III. — Le domaine privé.....	27

PREMIERE PARTIE

Le Statut international des instruments musico-mécaniques

Chapitre premier. — Origines de la convention de Berne.....	35
— II. — La Convention de Berne du 9 septembre 1886.....	36
— III. — Les Congrès de l'Association littéraire et artistique internationale	41
— IV. — Révision de la convention de Berne, le 13 novembre 1908	44
— V. — Congrès de l'Association littéraire et artistique internationale tenu à Lugano les 2-4 juin 1927.	51
— VI. — La Conférence de Rome de 1928.....	52

DEUXIEME PARTIE

Le Statut des instruments musico-mécaniques en France

PREMIERE SECTION

Le droit d'auteur sur les organes fabriqués

Chapitre premier. — Période antérieure à la loi de 1866.....	60
— II. — La loi du 16 mai 1866.....	65
— III. — La jurisprudence après la loi de 1866.....	70
— IV. — La loi du 10 novembre 1917.....	82
— V. — Les propositions de lois.....	92
— VI. — La situation actuelle.....	102
— VII. — La jurisprudence nouvelle.....	103
— VIII. — Perception des droits sur les organes fabriqués...	117

DEUXIEME SECTION

*Droit de l'auteur sur l'exécution publique
de ses œuvres par des instruments musico-mécaniques*

Chapitre premier. — La loi et la jurisprudence.....	122
— II. — Mode de perception des droits d'auteur sur ces exécution.....	129

TROISIEME SECTION

Chapitre premier. — Les droits des exécutants.....	135
— II. — Les droits de l'adaptateur.....	138
— III. — Les droits du fabricant.....	139
— IV. — Les droits de l'Etat.....	140

APPENDICES

1. Le dépôt légal des disques.....	145
2. Le film sonore et parlant.....	146
3. La radiodiffusion et le disque.....	153

TROISIEME PARTIE

Le Statut des Instruments musico-mécaniques à l'étranger

Chapitre premier. — Allemagne.....	167
— II. — La loi russe du 20 mars 1911.....	169
— III. — Grande-Bretagne.....	170
— IV. — Autriche.....	177
— V. — Etats-Unis.....	178
— VI. — Suisse.....	182
— VII. — Bulgarie.....	186
— VIII. — Canada.....	187
— IX. — Italie.....	189
Conclusion	193
Bibliographie	195

Bordeaux. — Imp. J. Bière, 18-20, rue du Peugue. — 1930.
